

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. V, Nº 1
Invierno 2017

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 Autònoma de Barcelona), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona)

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), Fernando Gómez Rondo (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 (Universität Bern), 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), 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 Caracciolo

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)



SUMARIO

MONOGRÁFICO: INTERMEDIALIDAD EN EL ÁMBITO HISPÁNICO ACTUAL

Coord. *Julio Prieto*

Preámbulo. El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica

Julio Prieto 7

Construir sentidos en el umbral: el formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin

Gianna Schmitter 19

María Negroni y la puesta en escena de lo no dicho

Andrea Castro 37

Imaginería fotosensible: Guadalupe Santa Cruz y la escritura con grabado

Francisca García 53

Yo soy la rumba, de Ángel Gustavo Infante: construcción y deconstrucción de una identidad posmoderna

Javier Ignacio Alarcón Bermejo..... 63

La incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI: más allá del libro ilustrado

Teresa Gómez Trueba 83

MISCELÁNEA

Al borde del desastre: <i>Manigua</i> de Carlos Ríos <i>Mariana Catalin</i>	101
La guerra en escena: <i>¡Ay, Carmela!</i> de José Sachis Sinisterra, entre memoria y conciencia traumática <i>Enrico Lodi</i>	115
Blanca Varela y el gran aire de las palabras <i>Inés Ferrero Cándenas</i>	127

ENTREVISTA

Viajando a "lo otro" desde cualquier lugar. Entrevista a Cristina Fernández Cubas <i>Ana Casas</i>	141
---	-----

RESEÑAS

Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds.): <i>Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial</i> <i>Alice Pantel</i>	151
Alfons Gregori: <i>La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana</i> <i>Miguel Carrera Garrido</i>	155
Natalia Álvarez, Ana Abello y Sergio Fernández (coords.): <i>Territorios de la imaginación. Políticas ficcionales de lo insólito en España y México</i> <i>Paul P. Quinn</i>	159
Teresa López-Pellisa: <i>Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción</i> <i>Iván Gómez</i>	165
NOTA SOBRE LOS AUTORES	169

MONOGRÁFICO

INTERMEDIALIDAD EN EL ÁMBITO HISPÁNICO ACTUAL

Coord. Julio Prieto

EL CONCEPTO DE INTERMEDIALIDAD:
UNA REFLEXIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA

JULIO PRIETO
Universität Potsdam
ju.prieto3@gmail.com

“He armado poemas con palabras y frases dispuestas de tal modo que rítmicamente producen un dibujo. A la inversa he pegoteado cuadros y dibujos en los que pueden leerse frases. He claveteado cuadros de tal modo que junto al efecto pictórico de la imagen se produce un efecto de relieve plástico. Esto lo hice para difuminar los límites entre las artes” (1965: 15).¹ Estas palabras del poeta y artista dadaísta Kurt Schwitters pueden servirnos de entrada a la cuestión de la intermedialidad que explora este dossier. La apelación de Schwitters a una “otredad semiótica” (Mitchell 2009) –algo patente ya desde el léxico elegido (“armar”, o más exactamente “juntar” [*zusammenkleben*], “pegar” [*kleben*], “clavar” [*nageln*]), que desplaza la creación artística hacia la *materialidad* de los trabajos manuales– remite a una idea central a la noción de intermedialidad –la relacionalidad de un medio con otro(s) medio(s), en su definición más básica–, así como al específico contexto de experimentación interartística en el que históricamente surge esta noción. En efecto, el término “intermedia” aparece en el contexto de las neovanguardias sesentistas² –fue acuñado por Dick Higgins,

¹ Aquí y a lo largo de la introducción todas las traducciones del alemán son mías.

² De hecho los orígenes remotos del término podrían remontarse al primer romanticismo, como lo indica el propio Higgins, quien nos recuerda que el término “intermedia” es mencionado ya en Coleridge. El deseo de “otredad semiótica” que irrumpe en las sucesivas oleadas vanguardistas del siglo xx presenta notables afinidades con las inquietudes transdiscursivas del círculo de Jena, en particular con nociones como la “poesía expandida” de Novalis o la “poesía universal progresiva” de Friedrich Schlegel.

artista ligado al movimiento Fluxus, poeta, compositor y pionero del arte digital, así como fundador de la editorial *Something Else*, que publicó obras de Gertrude Stein, Marshall McLuhan, John Cage y Merce Cunningham, entre otros³– y su primer uso crítico se encuentra en un ensayo sobre el cine vanguardista de los años sesenta (Yalkut 1973).⁴

Bien es cierto que desde sus orígenes vanguardistas el término ha tenido un notable desarrollo teórico-crítico, en particular en el ámbito académico alemán, así como en menor medida en el ámbito francófono. Los estudios intermediales constituyen hoy un dinámico campo de investigación en el que convergen varias disciplinas y que tiende a internacionalizarse a gran velocidad. Es notable en particular el creciente interés que genera en el mundo hispanohablante, como lo atestiguan numerosos proyectos de investigación en curso, coloquios y publicaciones de reciente data.⁵ Ahora bien, como ocurre con todo término que tiene fortuna crítica, el concepto ha pasado desde su emergencia en los años noventa a una fase de proliferación que conlleva un considerable nivel de ruido y dispersión polisémica, agravada en este caso por la multiplicidad de perspectivas disciplinarias que compiten por definirlo.⁶ Con todo concepto que atrae la imaginación crítica se produce siempre una tensión entre el deseo de fijar su sentido y un margen de indefinición que es justamente lo que incita a la discusión crítica, a adscribirle nuevas capas o matices de sentido en una suerte de pintura colectiva –un interminable *work in progress* que implica siempre la posibilidad de otra pincelada (o bien acaba siendo abandonado cuando el concepto se satura o indefinición hasta tal punto que pierde calidad de discriminación e interés para la comunidad crítica). Las breves consideraciones que siguen no buscan fijar un sentido “último” o definitivo de la intermedialidad: antes bien mi propósito es deslindar en la nebulosa en expansión movilizadora por este concepto aquellas acepciones a mi juicio más fértiles, en particular desde el punto de

³ Higgins introduce el término en su ensayo “Intermedia” (1966), publicado en el primer número del boletín de dicha editorial, *Something Else Newsletter*.

⁴ No es de extrañar por ello la abundancia de trabajos que examinan la intermedialidad en el contexto de los vanguardismos del siglo xx: véase por ejemplo Felten (2004) y Mechthild (2005). En el contexto español es significativo el vínculo que de manera análoga a Schwitters establece Ramón Gómez de la Serna en el prólogo de *Ismos* entre “arte nuevo” y experimentación interartística: “De la mezcla de unos con otros y sus doctrinas brotará la palingenesis del arte nuevo, el horóscopo para entenderlo: entendiéndolo por arte nuevo esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas” (1931: 7-8).

⁵ Véase, entre las publicaciones recientes, Herlinghaus (2002), López Varela (2011), González Aktoris (2011), Gil González (2012), y Chiaia/Schlünder (2014). En cuanto a los proyectos de investigación cabe destacar el proyecto I+D “La autoficción hispánica: perspectivas interdisciplinarias y transmediales, 1980-2013”, coordinado en la Universidad de Alcalá por Ana Casas, y el congreso “Semiosferas. Palabra, imagen y escrituras: la intermedialidad en los siglos xx y xxi” (<http://congresointermedialidad.blogspot.decelebrado>) que tuvo lugar en dicha universidad en septiembre de 2015.

⁶ Un problema añadido en el ámbito hispánico es el hecho de que gran parte de la bibliografía más relevante es de difícil acceso, al no estar traducida al español o a las lenguas de uso más común en la investigación académica.

vista de los estudios literarios, que es el común interés del que parten las diversas exploraciones de lo intermedial incluidas en este dossier.

Cabe preguntarse, en primer lugar, por las circunstancias históricas que han intervenido en el auge del término en las últimas décadas. En gran medida la aparición del concepto de intermedialidad en el discurso crítico está relacionada con la cultura global tecnomediática del capitalismo tardío, y en particular con la exponencial multiplicación de soportes mediáticos ligados a las nuevas tecnologías de la información en continuo desarrollo desde la aparición de Internet en la última década del siglo xx. Al "giro lingüístico" de los años sesenta y a la aparición del concepto de intertextualidad desarrollado en esos años por Julia Kristeva a partir de los estudios de Bajtín sobre el dialogismo de la novela moderna, corresponderían el "giro icónico" de los noventa (Mitchell 2009; Bachmann-Medick 2007) y la difusión del concepto de intermedialidad en las ciencias sociales y humanas.

Un par de observaciones, en cuanto a este deslinde: la primera es que la intermedialidad no sustituye a la intertextualidad –más bien la complementa y la actualiza, aportando una metodología y una gama de herramientas críticas que permiten hacer visibles fenómenos que tendían a quedar fuera de foco desde la perspectiva del análisis textual, pero que esencialmente siguen formando parte del espectro de la intertextualidad en un sentido "expandido". En ese sentido diríamos que la intermedialidad, más que un paradigma alternativo sería una versión actualizada y mejorada del mismo programa (una especie de "Intertextualidad 3.0", si se quiere). Desde luego no sería imposible ver en el paso de la intertextualidad a la intermedialidad un cambio de paradigma epocal –del paradigma textualista de la hermenéutica y el posestructuralismo de los años setenta al interés por la materialidad en los estudios culturales de los noventa, un arco crítico que se tensaría entre los polos de dos proposiciones extremas: "*Il n'y a pas de hors-texte*" (Derrida 1967) y "*there is no software*" (Kittler 1992). No obstante, pensar la intermedialidad como "superación" de la intertextualidad sería no menos erróneo que reducirla a una moda pasajera del discurso crítico –o a una especie de "manía alemana", en la irónica descripción de Gumbrecht (2003).

Esto me lleva a la segunda observación: si bien el concepto de intermedialidad es especialmente productivo para analizar las prácticas culturales contemporáneas, o de manera más general la cultura de los medios masivos del capitalismo tardío (eso que Guy Debord llamara la "sociedad del espectáculo"), su utilidad excede el marco contemporáneo en que se enfoca este dossier –y aun el marco más amplio de las sucesivas revoluciones tecnológicas acontecidas en el largo siglo xx, desde las innovaciones que transformaron el *sensorium* y las prácticas de la vida cotidiana desde finales del xix (inventos como la fotografía, la radio, la telegrafía sin hilos, el cine, el aeroplano, el automóvil, etc.) hasta la revolución digital en que actualmente nos hallamos inmersos. Así como la intertextualidad, lejos de ser una pasajera corriente intelectual circunscrible a los años setenta, se ha consolidado como una categoría indispensable para el análisis semiótico y cultural, es de prever que algo análogo ocurrirá con la noción de intermedialidad, en la medida en que más que un "cambio de herra-

mienta" en cuanto a la intertextualidad, supone pulir y diversificar la misma caja de herramientas, potenciando su alcance y utilidad crítica. Si partimos de que un "medio", más allá de su acepción intuitiva como medio "tecnológico" o de comunicación masiva, es un término que alude a la inescapable dimensión material de todo sistema comunicativo, resulta innegable que tan pertinente es analizar la dimensión intermedial en un hipertexto cibernético como en el *Libro de buen amor* o en la poesía trovadoresca, del mismo modo que tan pertinente es analizar la dimensión intertextual en el *nouveau roman* como en las novelas de Dostoievsky, Cervantes o Rabelais, toda vez que intermedialidad e intertextualidad son dimensiones fundamentales de toda obra literaria (Ette 1995).

Justamente una de las virtudes "heurísticas" del análisis intermedial (Jost 2005) es que tiende a hacer visible lo que de "medio" hay en todo "arte", poniendo de relieve las específicas condiciones históricas (materiales, institucionales, discursivas etc.) que permiten que las prácticas se establezcan como disciplinas. En otras palabras, el análisis intermedial tiende a hacer visible la relación entre "forma" y "medio", para ponerlo en términos de Luhmann (1986).⁷ En ese sentido la perspectiva intermedial tiende a contrarrestar los automatismos culturales que llevarían a ver por ejemplo la "música" o la "literatura" como artes o prácticas indisolubles de sus modos actuales de aparición mediática, para pasar a considerarlas como algo que se transmitiría a través de distintos medios en distintas circunstancias sociales e históricas –algo que cubriría un amplio espectro de fenómenos y manifestaciones mediáticas, que en el caso de la literatura abarcarían desde la poesía homérica a la novela folletinesca decimonónica y desde la lírica popular medieval a las blogonovelas que cunden en la red, para mencionar solo un par de ejemplos extremos.

Por esta vertiente podemos distinguir una serie de acepciones de la intermedialidad a partir de un eje diacrónico/sincrónico. Aunque la separación de estas dimensiones es hasta cierto punto artificiosa, ya que toda práctica cultural las involucra siempre a la vez, la distinción no deja de tener eficacia analítica y de hecho determina metodologías y estrategias de estudio bastante diferentes. Así, desde una perspectiva diacrónica, el análisis de la intermedialidad se enfoca en las transformaciones de una determinada forma en sus distintas manifestaciones mediales a través de la historia –así por ejemplo la narración o un determinado género (digamos el género épico, desde los poemas homéricos a la poesía épica renacentista, al *western* hollywoodense o a la retransmisión radiofónica de un partido de fútbol; o la "ciencia-ficción" desde las revistas y la literatura *pulp* de los años 30 o la célebre versión radiofónica de *La guerra de los mundos* realizada

⁷ En cuanto a la cuestión de la visibilidad del medio es interesante la tesis de Joachim Michael y Markus Schöffauer, quienes postulan un modelo de intersección de los conceptos género y medio en el que "los géneros forman la superficie perceptible de los medios, que solo intervienen en forma de 'huella'" (2002: 45). Este modelo plantearía la cuestión de cómo dar cuenta de las prácticas transformadoras que focalizan el medio o, más exactamente, el intervalo intermedial. En las prácticas de "intermedialidad militante" (Jost 2005) se diría que se invierten los términos de la relación género/medio, en la medida en que lo que se pone en primer plano es la visión de la mediación –un trabajo de la mirada por el que lo que salta a primer término es justamente la conciencia del medio en que se expone y se nos expone a la "ilegibilidad" de su huella.

por Orson Welles por esos mismos años, a los relatos de Borges y Bioy Casares, al manga japonés o a las sagas televisivas y cinematográficas como *Star Wars*, *Star Trek*, etc.).⁸ Es lo que Jens Schröter denomina “intermedialidad transmedial” (2005: 585).⁹

Desde una perspectiva sincrónica, el análisis intermedial se enfoca en cambio en las interacciones entre distintos medios en un específico contexto histórico o en un determinado campo cultural, así como tiende a hacer patente la especificidad semiótica de cada medio, que siempre se da en continua relacionalidad con otros medios y prácticas –en otras palabras, la intermedialidad sería la condición básica del medio: aunque podamos describir ciertos medios como mixtos o plurisemióticos (el teatro, el cine o Internet serían los casos más notorios), de hecho no hay medios puros, todo medio participa en mayor o menor medida de otro(s) medio(s). Como observa Schröter (2005: 594) a partir de la “action/network theory” de John Law, las entidades semióticas temporalmente percibidas como “monomedios” son siempre efectos de redes heterogéneas –recortes e intervenciones históricamente cambiantes en un continuum de prácticas. La crítica intermedial sería en ese sentido un modo de acceder a un estado más originario de las prácticas –una “archi-intermedialidad” [*Ur-Intermedialität*] anterior o subyacente a su recorte convencional en medios y disciplinas establecidas.

En cuanto al análisis sincrónico de las prácticas intermediales es útil la distinción que propone Irina Rajewsky (2002) en el que tal vez sea el estudio teórico más completo y productivo desde el punto de vista de la crítica literaria y artística. Rajewsky distingue entre tres tipos de fenómenos: 1) cambio de un medio a otro [*Medienwechsel*] (por ejemplo la adaptación fílmica de una novela, o lo que en términos de Roman Jakobson llamaríamos “traducción intersemiótica”), 2) combinación de medios [*Medienkombination*] (por ejemplo el uso de fotografías en la novela analizado en dos de los ensayos de este dossier, de vídeo en una representación teatral, o cualquier tipo de instalación artística multimedia) y 3)

⁸ En un trabajo reciente (Prieto 2014) propongo una aproximación al género fantástico a partir de este tipo de enfoque intermedial diacrónico.

⁹ Otros enfoques (De Toro 2009) prefieren utilizar la noción de “transmedialidad” en un sentido sincrónico para identificar prácticas que no se darían entre dos medios reconocibles o en las que sería difícil identificar un medio predominante –fenómeno cada vez más frecuente en la era del arte “*post-medium specific*” (Krauss 1999). En términos de la adaptación de la tipología intertextual de Genette que propone Jochen Mecke (2005) –donde la “hipermedialidad” correspondería a la relación hipotexto/hipertexto de Genette–, la intermedialidad en cuanto “transformación de un medio en algo nuevo a partir de su interacción con otro” oscilaría entre la dimensión anafórica o retrospectiva de esa transformación (relación de un medio con otro ya existente) y la “transmedialidad” en cuanto dimensión prospectiva, que remitiría a la potencialidad de transformación de un determinado medio en otro aún inexistente, o bien a la futuridad de la visión de un “más allá de los medios”. El problema de la propuesta de Mecke es que el sentido genettiano de la “hipermedialidad” se solapa conflictivamente con los sentidos del hipertexto y lo hipermedial en el ámbito de la cibercultura y las humanidades digitales (Landow 2009), donde designa fenómenos bastante diferentes: el sentido ciberliterario del hipertexto en cuanto “hipervinculación” (múltiple o indefinida remisión a otros sitios o planos textuales) o de lo “hipermedial” (remisión a múltiples formatos mediales), solo lejanamente podría relacionarse con la relación hipotexto/hipertexto en cuanto relacionalidad de un texto que remite a otro a partir de algún tipo de reescritura.

referencialidad intermedial –i.e. la intermedialidad propiamente dicha en cuanto referencia a uno o más medios a partir de la materialidad y los recursos semióticos de un determinado medio: así por ejemplo la escritura “cinematográfica” de Manuel Puig (o la “teatral-performativa” de María Negroni analizada en este dossier por Andrea Castro), el cine “poético” de Tarkovsky o de Pasolini, o la prosa “musicalizada” a partir de los ritmos de la salsa y el son en la novela *Yo soy la rumba* examinada por Javier Ignacio Alarcón en este dossier.

La intermedialidad en este sentido restringido implica, como observa Rajewsky, la evocación o *imitación* de otro medio desde los específicos recursos semióticos de un determinado medio –i.e. un *remedo de otro medio*, que de hecho es algo bastante distinto de lo que Bolter y Grusin (2000) llaman *remediación*, término que estos autores proponen para describir la apropiación de medios preexistentes verificable en la aparición de todo nuevo medio (así por ejemplo el cine mudo de los años veinte absorbe las convenciones del teatro y la novela realista decimonónicos, de igual manera que las primeras formas del daguerrotipo y la fotografía se apropian de la tradición del retrato pictórico).

La diferencia entre el enfoque de Rajewsky y el de Bolter/Grusin es significativa, en la medida en que permite identificar otro eje productivo en cuanto a la articulación crítica de la intermedialidad. En efecto, la propia Rajewsky (2005) señala cómo a partir de un eje disciplinario podemos distinguir entre una serie de teorías de la intermedialidad desarrolladas desde la historia del arte y los estudios culturales y literarios, por un lado, y una serie de enfoques surgidos en el ámbito de la comunicología y la teoría de los medios, por otro. Los enfoques teóricos producidos desde el primer campo –en el que se inscribe la propia Rajewsky, especialista en literatura comparada e historia del arte– tienden a enfocarse en la especificidad de las prácticas artísticas, en lo que estas tienen de singularidad o excepción en cuanto a las convenciones estabilizadas en torno a una determinada disciplina o un determinado sistema de los medios. Los enfoques comunicológicos, como en este caso el de Bolter y Grusin, tienden a interesarse en cambio por las regularidades sistémicas y las funciones sociales de las relaciones entre los medios, lo que suele redundar en el alcance más bien limitado de sus planteamientos desde el punto de vista del análisis de las prácticas literarias y artísticas. Ello es particularmente notorio en el caso de estos autores, cuyo propósito es describir el proceso de asimilación sistemática de otros medios “competidores” por ese nuevo pan-medio capaz de englobar todos los demás que sería la tecnología informática, que tendría una ilimitada capacidad de simulación o transcodificación “perfecta” de otros medios. El trabajo de Bolter y Grusin tiene interés sobre todo en cuanto aporte a lo que en términos de Müller (1996) llamaríamos una “refundación intermedial de la historiografía de los medios” –lo que desde la perspectiva de los estudios literarios habría que complementar con trabajos que, como los estudios pioneros de Peter Zima (1995) y Franz Albersmeier (2001), proponen repensar la historia literaria como “historia integrada de los medios”.

La tipología de Rajewsky tiene la ventaja de la claridad metodológica y de permitir identificar procedimientos específicos. En los casos de usos no ilus-

trativos de la fotografía en la novela, estudiados por ejemplo en los trabajos de Gianna Schmitter y Teresa Gómez Trueba incluidos en este dossier, estaríamos ante una intermedialidad por “combinación de medios”, lo que se puede contrastar con los efectos de interacción intermedial producidos por imitación de otro medio –como en el caso de la poesía “teatralizada” de María Negroni, o de la ficción que se desplaza hacia la tradición del grabado como práctica disidente, según lo examina Francisca García a propósito de la narrativa de Guadalupe Santa Cruz. El caso de la intermedialidad literatura/fotografía o literatura/grabado es no obstante singular por el hecho de que la fotografía y el grabado son medios en cierto modo interiorizados en la historia del libro impreso, que tiene una larga tradición de uso de imágenes ilustrativas que se remonta a los manuscritos iluminados medievales. Esa tradición se vería *extrañada* en el uso no ilustrativo de fotografías que se insertan inestablemente en la narración, o en la apelación al grabado como práctica alternativa y no libresca, perturbando así la estabilidad semiótica tanto del género “novela” como del medio que podríamos llamar “literatura impresa”. En otras palabras, un rasgo notable de la práctica intermedial en cuanto modo de creación artística –ya sea por medio de la combinación de medios o de lo que con Rajewsky llamaríamos “imitación intermedial”– es hacer visible las convenciones genéricas y mediáticas fosilizadas en torno a una determinada forma o práctica por las inercias de la tradición y el hábito cultural.

Lo que abundando en esta idea podríamos llamar *extrañamiento intermedial* –i.e. la apertura de la visión en el intervalo entre los medios– es un rasgo crucial de las prácticas intermediales creativas –y, añadiríamos, un aspecto clave de las prácticas literarias y artísticas más innovadoras del siglo xx. En ese sentido, al analizar la intermedialidad en cuanto “transformación del medio acogedor por la interacción del medio acogido” (Mecke 2005: 585), habría que distinguir entre usos conservadores del otro medio (como por ejemplo los que hace de la radio la literatura de Enrique Jardiel Poncela en los años treinta, o las remediaciones de la novela y el teatro realista decimonónicos en el cine de Hollywood de esos mismos años) y usos *transformadores* que redefinen el medio receptor y producen nuevas prácticas estéticas y políticas. Sería el caso, en el análisis de Mecke, de la apelación al discurso literario por los cineastas de la *nouvelle vague* en los años sesenta, o –agregaríamos, para traer a colación dos ejemplos de la misma época– de la apelación a la poesía, a la teoría política y a la literatura de cordel en el *cinema novo* de Glauber Rocha, o bien del diálogo entre novela moderna y canto-danza-performatividad ritual andina que ensaya la novela póstuma de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).¹⁰

Pasando a examinar otros modelos teóricos desarrollados desde el campo de los estudios literarios, cabe destacar la distinción que propone Werner Wolf (1998) entre intermedialidad “extracomposicional” e “intracomposicional”, en función de que la intermedialidad –definida como la “participación de más de un medio en la significación y/o en la estructura de una determinada entidad

¹⁰ Examinó en detalle estas y otras prácticas de intermedialidad transformativa que implican distintos modos de ilegibilidad y cortocircuito intersemiótico en un libro reciente (Prieto 2016).

semiótica" (2005: 253)– sea directa o indirecta. En el caso de una participación indirecta o latente hablaríamos de intermedialidad "extracomposicional" –así en el caso de las adaptaciones fílmicas de textos literarios, donde se ha verificado una "transposición intermedial": lo que Rajewsky llama *Medienwechsel* (cambio de medio), o bien lo que en general (y especialmente en el ámbito de las nuevas tecnologías informáticas) Bolter y Grusin llaman "remediación". En el caso de una participación directa o patente estaríamos ante una intermedialidad "intracomposicional" –lo que incluiría las categorías de combinación de medios e imitación intermedial de Rajewsky, y se podría vincular a lo que Bolter y Grusin a propósito de la cultura digital contemporánea llaman "hipermediación" (i.e. prácticas que perturban o problematizan los efectos de transparencia e inmediatez promovidos por la tecnología digital). La tipología de Wolf, más allá de su economía analítica –deudora del siempre loable principio de la navaja de Occam–, es también útil para distinguir entre las alusiones temáticas o incidentales a otros medios y los enlaces *transformacionales*: las primeras no intervienen en la dimensión *composicional* ni ponen en juego la materialidad o el específico régimen semiótico del medio –en tanto que alusiones a temas, motivos y recursos formales de otras artes y medios citados en cuanto repertorio imaginario o en cuanto campo semántico, son ya satisfactoriamente descritas por las nociones de "isotopía" e "intertextualidad", por lo que sería poco pertinente considerarlas como formas de intermedialidad salvo en una especie de "grado cero" de la misma.

Los estudios intermediales pueden en cierto modo considerarse como una actualización en la era de la globalidad multimediática del tema de la simultaneidad "sinestésica" de los sentidos desarrollado por la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty (1945). En ese sentido tienen especial interés los enfoques interdisciplinarios que desde la filosofía o la antropología cultural tematizan la intermedialidad como una dimensión clave en la constitución de la subjetividad (pos)moderna –dimensión explorada en este dossier por los trabajos de Andrea Castro y Javier Ignacio Alarcón, y que se investiga de diversas maneras en la "antropología de la imagen" de Hans Belting (2001), en la "antropología medial de la imaginación" de Reck (1996), o en la "sinestesia de los medios" de Filk y Lommel (2002), quienes estudian la constitución de la subjetividad y las prácticas culturales en la intersección de los medios y los afectos.¹¹ Aunque desde un enfoque "sinestésico" los estudios intermediales no tendrían por qué privilegiar este o aquel sentido, no obstante es notoria la tendencia a privilegiar las interacciones entre la escritura y la visión –o entre prácticas de lo legible y prácticas de lo visible. Sin duda ello no es ajeno al "giro icónico" en las ciencias sociales y humanas que señalé al principio. En cualquier caso es incontestable que una de las áreas más productivas de los estudios intermediales se desarrolla en diálogo con los estudios de cultura visual y con lo que de manera aproximativa podríamos llamar las "filosofías de la imagen" de la segunda mitad del siglo xx –una categoría en la que cabe incluir los aportes teóricos de pensadores

¹¹ Para un análisis detallado de estos y otros enfoques intermediales relacionados con la antropología de los medios véase Roloff (2015).

como Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Vilém Flusser, Georg Tholen o Boris Groys, entre otros. Si bien no es posible considerar aquí en detalle los seminales trabajos de estos autores, podemos destacar un tema que recorre su reflexión y que se podría sintetizar en dos ideas interrelacionadas: 1) la tensión dialéctica entre visibilidad y visión; y 2) la dimensión creativa y emancipatoria de la visión intersticial ligada a eso que Tholen (2002) llama la “cesura” de los medios.¹²

Ambas ideas remiten a lo que observé más arriba sobre el extrañamiento intermedial en cuanto apertura hacia una visión *otra*.¹³ En una época de sobreesaturación de lo visible ligada a los mecanismos de la globalización y a poderosas tecnologías de homogeneización de la mirada –una época determinada por el imperativo de la “visualización”¹⁴–, las prácticas intermediales tienen la potencialidad de inscribir turbulencias e intervalos contrahegemónicos en la lógica de la plena visibilidad. En sus modalidades más creativas, el pasaje entre los medios y prácticas establecidas tiende a activar una lógica de “deshilachamiento” de los medios, para ponerlo en términos de Adorno (1978: 640): un “más allá” de los medios hacia el que se proyecta la dimensión creadora de la visión poética y de la imaginación política (visión en el sentido que tiene la “iluminación” en Rimbaud o en Benjamin). Ante la intermedialidad como ante cualquier objeto de estudio, diríamos para concluir, la tarea de la crítica es distinguir las prácticas que prolongan inercias sistémicas o reproducen hábitos sociales e institucionales de aquellas que los perturban y cuestionan –las prácticas transformadoras que disienten o implican algún modo de interrupción creativa. Benjamin lo dice mejor en su *Libro de los pasajes*: “toda visión auténtica produce turbulencias. Nadar a contracorriente del remolino. Como en arte lo decisivo es: cepillar el mundo a contrapelo [*Natur gegen den Strich bürsten*]” (1991: 1011).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (1978): “Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei”. En: *Gesammelte Schriften*. Vol. 10. Frankfurt, Suhrkamp, pp. 628-642.
- Albersmeier, Franz Josef (2001): *Theater, Film, Literatur in Spanien: Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlín, Erich Schmidt Verlag.
- Bachmann-Medick, Doris (2007): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, Fink.

¹² Como observa Joachim Paech (1998: 25), las figuras determinantes en la crítica intermedial son la ruptura, el intervalo y el entrellugar, así como los límites y los umbrales “donde se figura un diferencial mediático”. Tholen (2003) postula la medialidad como dimensión constitutiva de la mirada, cuya manifestación material es perceptible como huella en el “entremedias”.

¹³ Para la distinción entre la “visibilidad” como lógica de la representación hegemónica vinculada al racionalismo moderno y la “visualidad” en cuanto dimensión potencial de la mirada véase Borsò (2005).

¹⁴ En la terminología específica de la informática, la “visualización” designa toda operación de conversión del código digital en una interfaz visual.

- Benjamin, Walter (1991): *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*. Vol. 1. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt, Suhrkamp.
- Bolter, Jay David, y Grusin, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press.
- Borsò, Vittoria (2005): "Proust und die Medien: Écriture und Filmschrift zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit". En: Uta Felten y Volker Roloff (eds.), *Proust und die Medien*. Múnich, Fink, pp. 31-60.
- Brea, José Luis (2010): *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid, Akal.
- Chiaia, Matei, y Schlünder, Susanne (eds.) (2014): *Extensiones del ser humano: funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- De Toro, Alfonso (ed.) (2009): *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: nuevas hibridaciones - transmedializaciones - cuerpo*. Hildesheim, Oms.
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*. París, Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, George (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- (2008): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Ette, Ottmar (1995): "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad", *Lateinamerika Studien: Culturas del Río de la Plata*, n.º 36, pp. 13-35.
- Felten, Uta, y Maurer Queipo, Isabel (eds.) (2007): *Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*. Tübinga, Stauffenburg.
- (2004): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld, Transcript.
- Filk, Christian, y Lommel Michael (2002): "Zwischen Mediensynästhesie und Medienästhetik. Zum Verhältnis von Medien, Sinnlichkeit und Ästhetik", *Medienwissenschaft*, vol. 18, n.º 4, pp. 402-413.
- Flusser, Vilém (1996): *Kommunikologie*. Mannheim, Bollmann.
- (2008): *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume.
- Gómez de la Serna, Ramón (1931): *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Gil González, Antonio (2012): *+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, comic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- González Aktories, Susana (2011): *Entre artes, entre actos: écfasis e intermedialidad*. México, UNAM.
- Groys, Boris (2000): *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. Múnich, Hanser.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): "Why Intermediality – If at all?". En: Angelica Rieger (ed.), *Intermedialidad e hispanística*. Frankfurt, Peter Lang, pp. 13-17.
- Herlinghaus, Hermann (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Higgins, Dick (1984): *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Jost, François (2005): "Des vertus heuristiques de l'intermedialité", *Intermedialités*, n.º 5, pp. 109-119.
- Kittler, Friedrich (1992): "There is no Software", *Stanford Literature Review*, vol. 9, n.º 1, pp. 81-90.

- (1999): *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, Stanford University Press.
- Krauss, Rosalind (1999): *A Voyage on the North Sea: Art in the Era of the Post-Medium Condition*. Nueva York, Thames & Hudson.
- Landow, George P. (2009): *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. Barcelona, Paidós.
- López Varela, Asunción (2011): "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socioconstruccionistas de la comunicación", *Cuadernos de información y comunicación*, n.º 16, pp. 95-114.
- Luhmann, Niklas (1986): "Das Medium der Kunst", *Delfin*, vol. 4, n.º 1, pp. 6-16.
- MacLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*. Londres, Routledge.
- Mechthild, Albert (ed.) (2005): *Vanguardia hispánica e intermedialidad*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Mecke, Jochen (2005): "Técnicas intermediales, transmmediales e hipermediales de la vanguardia: el caso de Jardiel Poncela". En: *Vanguardia hispánica e intermedialidad*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 585-604.
- Mecke, Jochen, y Roloff, Volker (eds.) (1999): *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübinga, Stauffenburg.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945): *La Phénoménologie de la perception*. París, Gallimard.
- Michael, Joachim, y Schäffauer, Markus (2002): "El pasaje intermedial de los géneros". En: Alfonso de Toro et al. (eds.), *Transversalidad y transdisciplinaridad: estrategias discursivas posmodernas y postcoloniales en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Mitchell, William J. (2009): *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* [1994]. Madrid, Akal.
- Müller, Jürgen (1996): *Intermedialität: Formen moderner kulturellen Kommunikation*. Münster, Nodus.
- Paech, Joachim (1998): "Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figuren". En: Jörg Helbig (ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlín, Schmidt.
- Paech, Joachim, y Schröter, Jens (eds.) (2008): *Intermedialität analog/digital. Theorien–Methoden–Analysen*. Múnich, Fink.
- Prieto, Julio (2014): "Hacia una teoría intermedial de lo fantástico: una lectura de los cómics *Historias de taberna galáctica* y *En un lugar de la mente* de Josep Maria Beà". En: David Roas y Teresa López Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española contemporánea*. Málaga: e.d.a., pp. 273-289.
- (2016): *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Rajewski, Irina (2002): *Intermedialität*. Tübinga, A. Francke.
- (2005): "Intermedialität und remediation: Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung". En: Joachim Paech y Jens Schröter (eds.), *Intermedialität–Analog/Digital. Theorien–Methoden–Analysen*. Múnich, Fink, pp. 47-60.
- Rancière, Jacques (2003): *Le destin des images*. París, La Fabrique.

- Reck, Hans Ulrich (1996): "'Inszenierte Imagination' – Zur Programmatik und Perspektiven einer historischen Anthropologie der Medien". En: Hans Ulrich Reck y Wolfgang Müller-Funk (eds.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Viena / Nueva York, Springer, pp. 231-244.
- Rieger, Angelica (ed.) (2003): *Intermedialidad e hispanística*. Frankfurt, Lang.
- Roloff, Volker (2005): "Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen". En: Joachim Paech y Jens Schröter (eds.), *Intermedialität–Analog/Digital. Theorien–Methoden–Analysen*. München, Fink, pp. 15-29.
- Schröter, Jens (2005): "Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus". En: Joachim Paech y Jens Schröter (eds.), *Intermedialität–Analog/Digital. Theorien–Methoden–Analysen*. München, Fink, pp. 579-601.
- Schwitters, Kurt (1965): *Anna Blume und Ich. Die gesammelten "Anna-Blume" Texte*. Zürich, Arche Literatur.
- Stoll, André, y Strosetzki, Christoph (eds.) (1993): *Spanische Bilderwelten. Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog*. Frankfurt, Vervuert.
- Tholen, Georg Kristoph (2002): *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophischen Konturen*. Frankfurt, Suhrkamp.
- (2005): "Dazwischen. Zeit, Raum und Bild in der intermedialen Performance". En: Harald Hillgärtner y Thomas Küpper (eds.), *Medien und Ästhetik*. Bielefeld, Transcript, pp. 275-291.
- Tinianov, Juri (1968): "El hecho literario". En: Jorge Panesi (ed.), *Vanguardia y tradición [1924]*. Trad. Rosalía Mirinova. Bari, Dedalo libri. Accesible en <<https://docs.google.com/file/d/0B3NnM3au45jhYThmVUIIM3pKWHc/edit>>.
- Wolf, Werner (2005): "Intermediality". En: David Herman y Marie-Laure Ryan (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Londres, Routledge, pp. 252-256.
- Yalkut, Jud (1973): "Understanding Intermedia". En: Gottfried Schlemmer (eds.), *Avantgardistischer Film 1951-1971*. München, Hanser, pp. 92-95.
- Zima, Peter (1995): *Literatur intermedial. Musik–Malerei–Photographie–Film*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

CONSTRUIR SENTIDOS EN EL UMBRAL: EL FORMATO
TEXTO-FOTO-AMALGAMA DE MARIO BELLATIN¹

GIANNA SCHMITTER

Université Sorbonne Nouvelle Paris III /
Universidad Nacional de La Plata
gianna-schmitter@hotmail.de

RESUMEN: Se trata de indagar en la relación entre texto y foto –con las palabras de Mario Bellatin el formato *texto-foto-amalgama*– del ciclo intermedial publicado entre 2008 y 2009 con los títulos “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada”, *Biografía ilustrada de Mishima*, *Las dos Fridas*, *Los fantasmas del masajista*, así como *El libro uruguayo de los muertos* (2012). Estas obras mantienen importantes interconexiones: el artículo propone reflexionar sobre las migraciones y recuperación del material fotográfico entre estas publicaciones. Se trabaja a partir de la teoría de la intermedialidad para analizar cómo se construyen y cambian sentidos, lecturas, percepciones y experiencias literarias. En una primera parte se examina el formato *texto-foto-amalgama*, y en una segunda las migraciones.

PALABRAS CLAVE: Mario Bellatin; literatura y fotografía; intermedialidad; pie de foto

ABSTRACT: This article analyses the relationship between text and photo –which Mario Bellatin calls the *texto-foto-amalgama-format*– in the light of the intermedial cyclus that was published between 2008 and 2009 and that includes the following titles: “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña

¹ Agradecemos a Mario Bellatin por autorizar la reproducción de sus imágenes en el presente artículo.

autobiografía ilustrada”, *Biografía ilustrada de Mishima, Las dos Fridas, Los fantasmas del masajista*, and *El libro uruguayo de los muertos* (2012). Amid the substantial interconnections of these publications, this article reflects the migration and reuse of the photographic material. Applying intermediality theories, we analyse how meaning, experience and literary perceptions are constructed and changed. The first part of this article examines the *texto-foto-amalgama-format*, and the second focuses on the migrations.

KEYWORDS: Mario Bellatin; Literature and Photography; Intermediality; Photolegend



El autor peruano-mexicano Mario Bellatin indica en *El libro uruguayo de los muertos* que “[a]ctualmente estoy construyendo una serie de texto-imagen, como los llamo. Algunos ya salieron incluso publicados. En la revista *Letras libres* de agosto se encuentra el primero. No puede aparecer el uno sin el otro, es decir la imagen sin el texto y viceversa. Bajo ciertas características además” (2012a: 11-12). Es un libro narrativo y meta-narrativo que, aunque reflexione acerca de la relación entre texto y fotografía, no incluye ninguna foto.² Sin embargo, parece encerrar o aportar claves de lectura para su ciclo intermedial elaborado a través de textos e imágenes –el formato *texto-foto amalgama* (Bellatin 2012a: 124)– publicado entre 2008 y 2009.

La primera publicación de la serie texto-imagen es “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada” (Bellatin 2008c), mencionada en la cita que abre este trabajo. Este texto se vuelve a publicar sometido a una ligera reescritura en el libro *Biografía ilustrada de Mishima* (2009a), junto con dos de las cuatro fotografías originales. *Biografía ilustrada...* se conecta a su vez con *Las dos Fridas* (2008b) –y este texto será retomado casi enteramente en *El libro uruguayo* (2012: 97-120)– y *Los fantasmas del masajista* (2009b), que Alfaguara publicó bajo el título *La clase muerta: dos textos* (2011, 2013, incluyendo la *Biografía ilustrada de Mishima*). Estas importantes interconexiones se inscriben, según Cote Botero, en un “sistema Bellatin” (2014: 9). Afirma que “[d]esde su primera novela constituye una constante de escritura de Mario Bellatin la reincorporación de personajes, episodios aislados o fragmentos de libros anteriores; repeticiones que provocan al lector la sensación de un constante *déjà vu*” (2014: 120). Dicho *déjà vu* se vuelve literal en cuanto a las *fotografías* que migran en el *sistema Bellatin*, sobre las cuales centraremos la reflexión.

² No obstante, el lector puede escribir a la Editorial Sexto Piso y pedir *El libro-fantasma de El libro uruguayo de los muertos*, un PDF de 32 páginas con párrafos migrados del *Libro uruguayo...* y 14 fotos. En la última página del PDF afirma el autor: “Pienso como libros-fantasmas aquellos que aparecen en forma paralela a la edición original. Bastante simples. Sin tapas, engrapados, en cuya portada contengan solo la información del libro original como una manera de vincular las dos instancias: la del libro publicado y la de su presencia inmaterial. Sería la primera editorial, creo, que en lugar de aprisionar la información, convirtiéndola en un coto cerrado, serviría como verdadero vehículo de aceleración y distribución real de las ideas” (Bellatin 2012b).

Las fotografías se ubican en el umbral de los textos –tanto material como espacialmente–, abriendo, complementando, o desestabilizando la lectura gracias a los pies de foto. Estos funcionan como un puente entre texto lingüístico y foto o texto-imagen, lo que requiere, entre otros, un cuestionamiento de los significados de leer en cuanto construir sentido(s). Si sumamos a las migraciones del material fotográfico –que atañen a la construcción de sentido– el metadiscursivo que se halla en *El libro uruguayo de los muertos*, se crea una red intermedial y textual más allá de la unidad-libro que desestabiliza el significado hasta tal punto que ya no concuerda con lo que inicialmente parecía significar. Así habría que preguntarse si se construyen sentidos y dónde; cómo cambia la lectura con las migraciones, y por ende qué significa esto para el texto, las fotos, la relación y la construcción intermedial. Intentaremos responder a estos planteamientos investigando primero el formato *texto-foto amalgama* tal como fue propuesto por Bellatin, y luego el sistema de significación inestable generado por las migraciones.

1. FORMATO TEXTO-FOTO-AMALGAMA

El formato texto-foto-amalgama significa, en palabras del autor, “que no puede existir una sin la otra. La imagen sin el texto y viceversa” (2012a: 124). Sin embargo, encontramos varias posibilidades de combinación:

- (1) las fotos pueden o no tener pie de foto;
- (2) las fotos se pueden encontrar apartadas en un *dossier* fotográfico;
- (3) las fotos pueden coexistir al lado del texto.

Cada combinación conlleva otra dinámica para la relación intermedial. Nos concentramos aquí en las fotografías que tienen pie de foto y por esto una carga ilustrativa y asociativa más guiada por la palabra. Sin embargo, la obra del autor consta de más libros y textos que los acá analizados en los que también introduce fotos, sacadas por él o por fotógrafos. Por ejemplo: *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001 fotos: X. Berecochea), *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2003), *Jacobo el mutante* (2006, fotos: X. Berecochea), y *Demerol: sin fecha de caducidad* (2008a, fotos: G. Iturbide). Este último libro forma parte del círculo de interconexiones aquí analizadas, ya que Bellatin inscribe parte de su bio- y bibliografía en la de Frida Kahlo. No lo incluimos en este trabajo porque M. Bellatin no es autor de las fotos y, por ello, la estética de las fotos se aleja de las coordinadas consideradas en este ensayo; asimismo este libro no ofrece un trabajo con pies de foto.

1.1. Breve presentación del *corpus*

El texto “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada” se publicó en una sección de la revista *Letras Libres*. El texto apenas cubre dos páginas y se podría clasificar como una acumulación de anécdotas, acompañado por cuatro fotos que ocupan otra página más:

son, entonces, apartadas del texto lingüístico, es decir que se trata de una post-ilustración que sin embargo se relaciona con el texto por los pies de foto.

Los fragmentos de este texto se reciclan en la *Biografía ilustrada de Mishima*, con un cambio del enfoque del narrador: de uno autodiegético a uno homodiegético (Genette 1972), que relata una conferencia dictada por un universitario japonés sobre la vida post-decapitación del autor japonés Mishima. El libro hace honra a su título: contamos con 41 “ilustraciones” por 26 páginas de texto en el caso de la reedición de Alfaguara, y 50 “ilustraciones” en la edición inicial de Entropía. Las fotos se presentan igualmente aquí en un *dossier* fotográfico apartado.

En *Los fantasmas del masajista* se narra la muerte de la madre de João, masajista favorito del narrador. La madre, famosa declamadora en la radio brasileña, fue invitada, después del auge de su carrera, a recitar fuera de Brasil para declamar la canción “Construcciones” de Chico Buarque, canción de la cual no llega a entender todos los matices y que pondrá un punto final a su carrera. El libro consta de 14 páginas de texto con 22 fotos (edición Alfaguara), también reunidos en un *dossier* fotográfico.

Las dos Fridas –libro por encargo sobre Frida Kahlo, donde Bellatin documenta su viaje para encontrar una mujer parecida a Frida Kahlo, que trabaja en el mercado de un pequeño pueblo mexicano– presenta 43 páginas de texto acompañadas siempre de una foto, más 20 fotos donde se recortó un detalle, o sea un total de 63 fotos. Cada foto tiene subtítulo y dada la cohabitación de texto y foto en el mismo espacio limitado de la página, la forma de organización del soporte ofrece más variedad que en el caso del *dossier*: encontramos fotos alineadas al borde de la página alrededor de las cuales el texto se construye; páginas donde la foto está en el medio, lo que conlleva la fragmentación del texto; fotos que ocupan la mitad o más de la página y el texto llena el espacio restante.

Así tenemos dos dinámicas. Primero, la foto entra en una suerte de competencia³ *espacial* con el texto, competencia que no se da en el caso del *dossier* apartado, ya que cada foto goza ahí de una página: es como un cuadro colgado en un muro, con título. El lector no se preguntará por el orden de “lectura” (¿primero mirar la foto, o leer el texto?): su mente está cargada con la información que acaba de leer, se puede detener de otra manera en las imágenes. De este modo, lo importante es la relación que se establece desde un punto de vista semiótico, el nuevo espacio visual-escritural que se crea en el umbral y el cual apela a la competencia del lector. El segundo aspecto en el caso de *Las dos Fridas* es que se suelen ilustrar en las fotografías detalles omitidos, o solo evocados en el texto. De esta manera la imagen se apropia de una de las clásicas funciones del texto: la descripción.⁴ Al mismo tiempo se imbrican texto lingüístico e imagen,

³ Gersende Camenen (2013) destaca que puede haber una relación de competencia o de complementariedad.

⁴ M. Covindassamy (2014) resalta en cuanto a la obra de W. G. Sebald –quien por cierto no trabaja con la misma estética de M. Bellatin, sin embargo la reflexión de Covindassamy nos parece interesante a nivel de las posibilidades propias de cada medio– que el contacto entre texto e imagen conlleva una puesta en tela de juicio de las posibilidades e idiosincrasias del medio textual, sobre todo lo referible a la descripción.

ya que los dos medios sirven para contar el viaje y la búsqueda desde diferentes enfoques: *Las dos Fridas* se construye así como una especie de *road movie*.⁵

1.2. Las fotos

Las fotos son tomadas con cámaras estenopeicas⁶, son artefactos manuales, donde el proceso cobra importancia:

Pero nada que esté dentro del mundo virtual debe servirme para llevar a cabo mi proyecto. Tal como pretendo hacer con la escritura, lo primitivo debe tener una presencia real. No lo primitivo visto como una contraposición con lo contemporáneo, sino por el trabajo manual, real, que supone el proceso fotográfico, desde equipar la cámara con un rollo hasta tener la copia revelada después de un trabajo casi alquímico. (Bellatin 2012a: 148)

Los resultados son instalados en las páginas donde, en los *dossiers* al final del texto, son una recapitulación del texto anteriormente leído, un leer-doble con y a partir de imágenes que influye en la narración. La estética obtenida son fotos jugando con lo desenfocado, lo borroso, en blanco y negro o colores lavados, que justamente hacen evidente los procedimientos y contextos de composición. Desde el lado del sentido, las fotos evocan algo fantasmagórico: se trata de “unas fotos extrañas, como enmarcadas en su propio tiempo y espacio. [...] En la mayoría de las fotos conseguidas con esa técnica se ve retratado algo así como el infinito” (Bellatin 2012a: 54). Incluso se podría hablar de una estética translúcida, no solamente por emplear materias translúcidas⁷ para obtener mayores disyunciones, sino también porque el texto se trasluce a través de la foto, y la foto a través del texto: “Creo que mi pretensión con las fotos es tener únicamente un registro que, de alguna manera, sirva como un esqueleto visible de la escritura” (Bellatin 2012a: 37).

Dicha estética se opone a una búsqueda realista: las fotos, desprovistas de un potencial mimético por lo borroso, sugieren *algo*. Como lo señala Diana Palaversich: “Bellatin emplea el discurso fotográfico de una manera posmoderna:

⁵ Escribe el autor en *El libro uruguayo...*: “Decidí también ilustrar la travesía. Quise hacer un registro gráfico desde el momento en el que abandonaba mi casa hasta el instante en el que encontrara a esta mítica Frida Kahlo. Deseé realizar el registro por medio de la fotografía. Fue precisamente ese el momento en que decidí buscar la cámara de mi infancia” (2012: 102).

⁶ Mario Bellatin nombra diferentes cámaras en varias de sus obras, como por ejemplo: “Llevé conmigo mi cámara estenopeica, es decir, un instrumento de madera que como sabes en lugar de lente lleva una pequeña platina agujereada con la punta de un alfiler” (2012a: 97).

⁷ La estética translúcida se muestra en varios niveles. Materialmente se revela lo translúcido como objeto fotografiado en superposiciones de papeles con ideogramas (cf. *Shiki Nagaoka...*), en fotos que reproducen agua (cf. *Shiki Nagaoka...*, *Biografía ilustrada...*, *Los fantasmas...*), en vidrios de ventanas (cf. *Shiki Nagaoka...*, *Biografía ilustrada...*, *Los fantasmas...*, *Las dos Fridas*) u otros elementos que dejan traspasar la luz (cf. *Biografía ilustrada...*). Más allá de esto el autor interpone materiales translúcidos ante el objeto fotografiado y la lente con el fin de hacer hincapié en la materia para que haga brotar una forma de experiencia de la mirada (cf. *Biografía ilustrada...*). Finalmente, la mayoría de las fotos tomadas por Mario Bellatin trabajan con lo borroso y lo movido (para profundizar, cf. Schmitter, 2016).

presenta la imagen no como una prueba por excelencia de la referencialidad y la (re)producción de significado, sino más bien como sitio en el cual lo real está siempre ausente” (2003: 29). Las fotos inducen, o potencian así una atmósfera, ya presente en los textos, una atmósfera que cobra visualidad, y refuerza el universo de los libros:

Es impresionante cómo, de alguna manera, se reproduce en las imágenes el universo de los libros. Me sucedió con una serie de fotos hechas el otro día, lo que nunca me ha pasado frente a la palabra escrita, y menos con algo que yo haya hecho: me llegaron directamente al corazón y me produjeron una tristeza profunda. (Bellatin 2012a: 121)

Las fotos tienen por ende un potencial espectacular –pueden conmover, son ilustrativas, guían la imaginación del lector– pero no tienen potencial propiamente narrativo, si definimos lo narrativo para una sola imagen, con Klaus Speidel (2013), como la necesidad de presentar un planteamiento, un nudo y un desenlace, es decir una dimensión cronológica.⁸ Así, las fotografías que estamos considerando no contienen narración.⁹ Muestran¹⁰ algo y, a veces, justamente por la estética translúcida, no se sabe bien *qué* muestran. Hacen hincapié en un detalle del texto que muchas veces no cobraba importancia en el texto lingüístico, lo que abre la historia: el sentido y la narración se construyen gracias a los pies de foto, es decir gracias a la intermedialidad que siempre es una constitución de sentido y posiblemente también una transfiguración de sentido y de percepción. Es decir que la mayoría de las fotos no constituye una narración *per se* si se piensa en una definición restringida de narración, salvo cuando las articula el lector/espectador. El pie de foto añade información que puede ayudar u obstaculizar, y esta red opera abriendo la historia o la interpretación del *texto-foto-amalgama*.

⁸ Estamos trabajando con una definición restringida de narración que se limita a la consideración de la imagen de por sí. Otro nivel de reflexión sería la consideración de una serie de imágenes, o bien la toma en cuenta de la situación de producción de la fotografía.

⁹ De esta manera, nuestra lectura se opone a la de Iván Salinas Escobar (2006) para quien las imágenes *narran*.

¹⁰ Para la idea de que las fotos *muestran* algo, cf. Mariniello, que subraya el carácter deíctico de la fotografía, apoyándose en Bazin: “Hay una diferencia entre la presencia *indexical* de la fotografía y el contenido de la foto que el lenguaje puede tratar. La deixis, constitutiva del acto de tomar una foto, escapa al lenguaje, o, más bien, identifica sus límites así como los límites de un sujeto que trata de captar el mundo y que se desbarata en el proceso” (2009: 73). Y más lejos sigue: “Las imágenes analógicas y numéricas nos dan ‘un mundo que ha sido sometido al trabajo del lenguaje y que ha salido de él intacto’ (Godzich, *The Language Market*, 20); esta poderosa y sugerente frase evoca la crisis de la *literacy* moderna y desafía a los investigadores a trabajar en esta dirección. Lo que está en juego aquí no es la oposición binaria entre la época de la *literacy* y la época del audiovisual, sino el reconocimiento de la insuficiencia de la *literacy* moderna (textual) frente a las diferentes prácticas sociales de la visualidad humana que han sido domesticadas, ignoradas o hechas de lado en la cultura de la *literacy* y que se imponen a través de los intercambios cada vez más frecuentes e intensos y el rápido desarrollo de los medios audiovisuales, especialmente el cine y la televisión” (2009: 74-75). El uso de la fotografía –o actualmente el dibujo– en la obra de Mario Bellatin se afronta así a la crisis de la “*literacy* moderna”: utilizando estrategias inter y transmediales, se busca seguir expresándose, (con)mover desde otros lugares.

1.3. Combinación de medios

El *formato texto-foto-amalgama* se puede clasificar, dentro de la investigación intermedial¹¹ como *combinación de medios*.¹² Esto es, según Irina O. Rajewsky, una interacción entre dos o más medios que puede llegar hasta una fusión:

La calidad de lo intermedial afecta en el caso de la combinación de medios la constelación del producto medial, es decir la combinación, mejor dicho el resultado de la combinación de por lo menos dos medios que están percibidos convencionalmente como distintos, y que están presentes en su materialidad y aportando a la constitución (de significado) del producto entero con su manera propia, especificada por el medio. La *intermedialidad* se presenta así en este caso como un concepto comunicativo-semiótico que se basa en –esto es decisivo– la adición de por lo menos dos sistemas mediales convencionalmente percibidos como distintos. (Rajewsky 2002: 15)¹³

Las formas de combinación posibles son la contigüidad, la coexistencia o la interacción. La interacción está dada, en nuestro caso, por los pies de foto: efectivamente, en la gran mayoría de las veces, no se puede deducir a partir de la foto con qué lugar en el texto hay que asociar la imagen. Entonces, los pies de foto son una suerte de modo de empleo de la foto, una guía de lectura que indica el contexto. Como lo subraya Werner Wolf –y volvemos con esto a la idea de que no toda imagen narra– la imagen como ilustración del texto no representa una historia; solamente *indica* historias: “aunque la referencia intermedial contribuye sobremanera a que se vuelva al mismo tiempo fuertemente inductora para la historia” (Wolf 2002: 75).¹⁴

¹¹ Utilizamos el término *intermedialidad* para referirnos a la combinación de literatura con otro medio que no sea textual (caso que abarca la *intertextualidad*), es decir la combinación de la literatura con el arte gráfico (pintura, fotografía...), el cine, la música, el ciberespacio... Se puede encontrar una intermedialidad *in praesentia* (reproducción, o bajo otra forma concreta, interactiva, como un video en la red) e *in absentia* (evocación, tematización, etc.). Esto conlleva una construcción de sentido, otros regímenes de estética y de comunicación. Para un desarrollo pormenorizado de estos conceptos de la teoría de la intermedialidad ver: Wolf (2006, 2011), Rajewsky (2002), Böhn (2003), A. Nünning y V. Nünning (2002).

¹² Por razones de espacio se analizará el concepto *foto-texto-amalgama* solamente a partir de las teorías de la intermedialidad, dejando de lado conceptos como “*imagetext*” de W. J. T. Mitchell, elaborado entre otros en sus libros *Iconology: Images, Text, Ideology* (1986) y *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation* (1994). Aunque Mitchell fue un pionero en pensar la relación entre texto e imagen (*imagetext*, *image/text*, *image-text*), y en subrayar que todos los medios son medios mixtos, nos parece por un lado que su punto de vista se vuelca más sobre cuestiones políticas, ideológicas y pedagógicas (1994: 88). Por otro lado no logró ofrecer una construcción teórica acabada, como él mismo admite (1994: 107, 417, 418), sino que “[the image/text] might be described, not as a concept, but as a theoretical *figure* rather like Derrida’s *différance*, a site o dialectical tensión, slippage, and transformation” (1994: 106).

¹³ En todos los casos de las teorías de intermedialidad alemanas la traducción siempre es nuestra.

¹⁴ En cuanto a la imagen que induce la historia, o bien la escritura, afirma Bellatin en unos fragmentos de *El libro uruguayo...*, que parece ser constituido por partes extraídas de emails enviados a un amigo: “Ahora te quiero detallar el momento actual [...]. Me encuentro delante de decenas

La noción de *historia* nos lleva a abrir otro campo de reflexión. Si hemos intentado más arriba indicar de qué tratan las obras de este ciclo de Bellatin, para algunas de ellas parece más difícil ofrecer un resumen que para otras. Diana Palaversich afirma incluso que

... [s]us novelas [...] son prácticamente imposibles de contar puesto que en ellas abundan las rupturas narrativas, cuyo sentido es siempre desplazado (*always already deferred*). Lo que importa no es tanto lo que ocurre sino cómo se presenta y manipula la materia narrada que nunca lleva a un 'desciframiento' final. (Palaversich 2003: 25)

¿Cómo entonces hablar de *historia*, o de *narración*? Los fragmentos con los cuales se construye el texto se pueden entender como diversos argumentos, de los que no necesariamente todos desembocan en la construcción de sentido. Wolf sostiene que narrar sería

... la representación de por lo menos rudimentos de un mundo vivible e imaginable, la cual se centra en al menos dos tramas o condiciones diferentes de las mismas figuras antropomórficas y, más que por mera cronología, estas están potencial pero no necesariamente en relación significativa. (Wolf 2002: 51)

Esta definición de narración –minimalista y por ello aplicable a varios medios, asimismo como a las diversas relaciones intermediales– ofrece la posibilidad de entender la narratividad como fenómeno graduable: según Wolf, se constituye de *narremas*¹⁵ (2002: 38) que se agrupan según una lógica cualitativa, sintáctica y de contenido (2002: 44 ss.). A continuación veremos cómo este término puede permitir hablar de narración en el caso de nuestro *corpus*, donde la narración se halla tanto en el texto verbal habitual en el formato-soporte de libro impreso, como en cierto punto en la interacción entre fotografía, subtítulo y texto generada por Bellatin a partir de su concepto *texto-foto-amalgama*. La confrontación de los dos medios hace surgir sentido(s) en el umbral: gracias a los enlaces tejidos entre la historia, el subtítulo y la foto se convocan sentidos y experiencias de significación diversas.

2. EL SISTEMA UNIDAD DE SENTIDO RECICLADA: MIGRACIONES

Los *narremas* constituyen, a su vez, unidades más o menos narrativas: entendemos estas unidades en el caso de Bellatin como un conjunto de sentidos hechos de elementos variables en su forma. Se puede tratar tanto de fragmentos textuales, como de *foto-texto-amalgama*. Estas unidades migran en la obra de Mario Bellatin. El interés de hablar de *unidades* reside en el hecho de poder

de fotografías tomadas con una cámara de plástico. Al centro de la mesa está la computadora [...]. Pretendo, mirando las imágenes, *inducir* la escritura. Armar primero una suerte de itinerario. A la manera de un texto de viaje ..." (2012a: 147-148, el subrayado es nuestro).

¹⁵ *Narremas* son "factores de narratividad; marcas, 'formas huecas' en cuanto al contenido y 'reglas sintácticas' de lo narrativo" (Wolf 2002: 42).

explicar las migraciones: encontramos fotos que están recontextualizadas y entonces cargadas con otro sentido; hallamos la misma unidad textual asociada a otra foto; en re-publicaciones hay recortes de fotos o eliminaciones de fotos (de unidades asociativas suprimidas); tanto como cambios y reescrituras a nivel de las unidades-textuales. El sistema de auto-alimentación que se crea a partir de la recuperación, del reciclaje, o de la lógica del *copy and paste*¹⁶ corresponde a una lógica de hiperenlaces¹⁷ y se transforma así en una de las poéticas principales del autor. Cote Botero divide este sistema en tres clases:

En la obra de Mario Bellatin hay un sistema de recurrencias [...] que en términos muy generales podría dividirse en: circuito de formas auto-referenciales, una comunidad de temas que suponen la construcción de un sistema de insistencias y el de la *copia*, entendida ésta, no como imitación sino como re-creación de un segmento. (Botero 2014: 22)

Veremos a continuación que el recurso a la intermedialidad se sabe perfectamente adaptar a este sistema, ya que se trata en el caso de las fotos de unidades que se pueden desplazar como un fragmento, dado que están materialmente presentes en el soporte-libro. Las ocurrencias de migraciones que encontramos en nuestro *corpus* son:

1. Misma foto, otro motivo:
 - a. "Habitación con ventana" (vid. 2.1).
 - b. "Silueta junto a vidriera": La foto muestra una figura sentada en una suerte de *hall*, junto a una vidriera, fotografiada a contraluz. En *Las dos Fridas* lleva el pie de foto: "Mujeres que trataban de persuadir a los foráneos que se acercaran a Frida Kahlo" (2008b: 38) y en la *Biografía ilustrada de Mishima* el pie de foto: "Rincón del adoratorio sintoísta al lado de la granja del tío de Mishima" (2009a: foto n° 37).
 - c. "Mortaja": es una foto borrosa de una supuesta mortaja. El pie de foto en *Las dos Fridas* indica "Mortaja diseñada para el cuerpo de Frida Kahlo" (2008b: 40) y en el caso de *Los fantasmas...* "Mortaja que las declamadoras ofrecieron a João" (2009b: foto n° 13).
2. Mismas fotos, mismos motivos:
 - a. "Hermanas de la madre" (vid. 2.3.).
 - b. "El cementerio": Se trata de una migración entre "Todos saben que..." donde lleva el pie de foto: "Cementerio donde acostumbro alimentarme" (Bellatin 2008c: 63) y *Biografía ilustrada...* con el pie de foto:

¹⁶ En 2008 Daniel Link publicó una nota de Mario Bellatin, en la que precisa su *técnica de copypaste*, en su blog *Linkillo, cosas mías*: "**Querido L: te quería informar que ayer en ADN salió una nota mía sobre kawabata...envié la nota con un pie de página donde decía que había sido hecha con la técnica de copypaste (copyright 2008), pie que no apareció lamentablemente... es que para responderme una serie de preguntas hice ese texto juntando una serie de fragmentos que distintos críticos han hecho sobre mis libros... cambié la palabra bellatin y le puse kawabata, cambié el nombre de algunas obras y yastá... salió un artículo estupendo sobre kawabata, impecable en su verosimilitud y certeza cosa que, entre otras cosas, nos demuestra que sólo hay una palabra, que siempre se puede hablar sólo de lo mismo.... [...] Mario***" (Bellatin y Link 2008).

¹⁷ Ver Craig Epllin (2015) y Adam Morris (2012).

- "Cementerio donde Mishima acostumbra alimentarse" (Bellatin 2013: foto n° 16).
3. Otra foto, mismo motivo:
 - a. "La cabaña" (vid. 2.2.).
 4. Conexiones (variaciones con o sin foto, metacomentarios –hay más ocurrencias que las tres mencionadas–):
 - a. "La vasija de arroz": La foto retrata una olla grande y se publica en *Biografía ilustrada* con el pie de foto: "Vasija en la que Mishima acostumbra inspirarse para escribir su inacabado libro sobre una mujer que cocina arroz." (2013: foto n° 10). Encontramos el mismo motivo del texto central en "Todos saben que..." y metacomentarios en *El libro uruguayo...* (2012a: 10, 56).
 - b. "Los converse de Frida": En la foto se ve un zapato Converse, con imágenes de Frida Kahlo. Se publicó en *Las dos Fridas*. Dice el pie de foto: "Tenis con la imagen de Frida Kahlo, de cuya venta se reserva un porcentaje para ayudar a mujeres de comunidades indígenas" (2008b: 43), suscitando a su vez metacomentarios en *El libro uruguayo...* (2012a: 9, 146).
 - c. "Cabaña de la que se huyó": La foto muestra una mesa de madera blanca. El pie de foto informa que se trataría de la "Mesa de madera sobre la que Mishima dejó olvidados sus textos" (2013: foto n° 40). En el *Libro uruguayo...* el narrador retoma y se apropia de esta anécdota (2012a: 32).

2.1. MISMA FOTO, OTRO MOTIVO

El caso que focalizaremos se podría denominar "habitación con ventana" (fig. 1-3) y se encuentra tanto en *Las dos Fridas* como en *Los fantasmas...* En las figuras 1-3 de la tabla 1 se trata de la misma unidad-foto –aunque se puedan notar diferencias en las publicaciones (recorte, otra saturación, otro papel de impresión, etc.). La fig. 1 se publicó en *Las dos Fridas*, junto a una descripción de la habitación de Frida Kahlo. La ventana no se describe en el texto lingüístico, así como los detalles mencionados no se pueden ver en la foto. Lo único que relaciona la foto con el texto es el pie de foto. Cuando este cambia, cambia también la experiencia de significación. No cambia el espacio asociado, pero cambia el contexto y la dueña: de Frida Kahlo pasa a la madre de João. Tampoco aquí se habla de la ventana –objeto dominante en la foto–, pero el bulto en el margen inferior podría concordar con "la cama [que] estaba sin hacer" (Bellatin 2013: 597).




<i>Las dos Fridas</i>	<i>Los fantasmas del masajista</i>	
 <p data-bbox="198 569 455 647">Fig. 1: Vista de la habitación de Frida Kahlo. ©Mario Bellatin</p>	 <p data-bbox="473 569 758 669">Fig. 2: 16. Habitación de la madre de Joñ. Edición Eterna Cadencia ©Mario Bellatin</p>	 <p data-bbox="779 569 1079 642">Fig. 3: 16. Habitación de la madre de Joñ. Edición Alfaguara. ©Mario Bellatin</p>
<p data-bbox="198 684 455 1137">“El cuarto de Frida Kahlo está repleto de objetos. En un rincón se encuentran colgados los huipiles. En un jarrón se mantienen frescas las flores que ese día colocará en su pelo. Antes de acostarse ha dejado agua cristalina en una palan-gana, y puesto al lado de una tela blanca de algodón [...]. En la habitación hay un espejo de cuerpo entero, en cuya luna se encuentra escrito un poema. [...] Aquel cuarto decorado constituye toda su vivienda. Sus cosas se encuentran todas allí presentes, completas, a la vista y al alcance de la mano. En una esquina de la habitación están colocados los implementos que necesitará para la compra diaria. Hay allí una gran bolsa de material sintético, un monedero. En este cuarto no hay implementos para las pinturas” (2008b: 33).</p> <p data-bbox="473 684 1079 773">“Al pasar hacia su cuarto miró de reojo la habitación de su madre. La cama estaba sin hacer. Le pareció entrever entre las sábanas su silueta dormida. La lora daba la impresión de estar acompañándola. Miró bien y advirtió que lo que se presentaba como ave era solo una esquina de la almohada. En la mesa de noche se mantenía un vaso de agua con la dentadura en su interior” (2013: 597).</p>		

Tabla 1: Comparación de “habitación con ventana”

La mudez de la foto permite colocarla en otros contextos, volver a utilizarla y cargarla con otro significado. Propone más detalles, o solamente una atmósfera, pero guía la lectura y la imaginación: la visualidad que cobra la lectura del texto puede, incluso, ser contraproducente para la imaginación propia del lector, o al contrario sugerente cuando las fotos se vuelven más borrosas y dejan así más espacio para rellenar los “blancos” creados por la estética. La reutilización de la foto implica su independización respecto al referente, y al mismo tiempo se presta al juego, a la trampa. Bellatin insiste en varias entrevistas en la idea de construir un universo paralelo para leer doblemente, como lo afirma en una entrevista con Fermín Rodríguez: “Uno está esperando una forma determinada para un tema, pero si el tema está y la forma es totalmente inesperada, se crea esa cosa que hace que leas doblemente” (Rodríguez 2006: 68). Se trata

de construir un universo paralelo: apelando a la visualidad, se busca apoyarse en algo, sabiendo que es un simulacro, un juego. Un juego donde se emplea lo translúcido, las trampas, la reutilización y el cambio de significado.

2.2. Otra foto, misma unidad-texto

La unidad-texto que acompaña estas dos fotos (vid. Tabla 2), publicada en "Todos saben que..." y *Biografía ilustrada*, es –si pensamos con el modelo de la unidad o, con Margo Glantz, la unidad como tema musical– la misma unidad variada:

Estamos ante un encadenamiento sucesivo de textualidades cuyo signo remitiría a un procedimiento que en el campo de la música se conoce como el tema y sus variaciones, en donde se trabaja sobre un tema dado, reproducido y traspuesto con aditamentos que suelen transformar casi totalmente el material de base, conservando [sic] sin embargo como sustento del texto, a manera de palimpsesto. (Glantz 2000 cit. en Cote Botero 2014: 129-130)

Las variaciones son: un cambio en los tiempos verbales, un cambio en la perspectiva narrativa, así como algunos cambios estilísticos. Vemos cómo la misma unidad-texto migró de un contexto –una supuesta autobiografía– hacia otro, es decir una supuesta biografía sobre el escritor japonés Mishima. Este desplazamiento es común en la poética de Bellatin: suele inscribir datos de su biografía –o bibliografía– en la biografía de otra persona, o por lo menos cruzarla a partir de comparaciones, superposiciones con su propia autoficción.¹⁸ Lo vemos tanto en el caso de la *Biografía ilustrada* –donde el autor aparece incluso en una fotografía, junto a una anciana (fig. 4)– como en el de *Las dos Fridas*. La presencia del autor-narrador-personaje Mario Bellatin se visibiliza tanto en el universo ficticio creado por la letra como en el creado por la cámara: él es el autor invisible de las fotos, y al mismo tiempo está presente y visible (aunque es la única manifestación donde el autor aparece en las fotos del ciclo 2008-2009).



Fig. 4: Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima. *Biografía ilustrada de Mishima*. Edición Alfaguara. ©Mario Bellatin

¹⁸ Cf. *Biografía ilustrada...* y "Una cabeza picoteada por los pájaros" (2008/2009). Para un desarrollo pormenorizado de estos conceptos: Carrillo Martín (2010), Vergara (2010), Camenen (2013), Cote Botero (2014).

Si, para volver a nuestro ejemplo de la tabla 2, la unidad-texto solo está variada, las fotos, en cambio, son diferentes. En "Todos saben que..." se trata de una foto en blanco y negro, donde se ve un compartimento (¿de un tren?) abandonado;¹⁹ en el caso de *Biografía ilustrada* vemos una suerte de collage: apoyado en un muro, sobre el pasto, se halla una pintura grande de una casa, sobre un bulto negro en la izquierda de la imagen se ven algunos afiches. La imagen guarda su secreto; no se la puede descifrar completamente, aunque se la mire detenidamente. La foto-Bellatin requiere en la mayoría de las veces de atenta contemplación, no siempre se trata de imágenes fáciles de entender que podrían ser miradas rápidamente; de hecho, se oponen de cierta manera a una "estética de parpadeo" (Courtoisie 2002: 71), contrariamente a la lógica de la escritura de Mario Bellatin que está altamente fragmentada y permite una lectura veloz.

"Todos saben que..." (2008c: 63)	<i>Biografía ilustrada...</i> (2013)
	
<p>Fig. 5: <i>Cabaña donde leí en voz alta mis primeros textos</i>. ©Mario Bellatin</p>	<p>Fig. 6: <i>Cabaña donde Mishima leyó sus primeros textos</i>. ©Mario Bellatin</p>
<p>"En aquella universidad existen tres cabañas de madera, rústicas, donde se refugian en las tardes los estudiantes con inclinaciones artísticas. En una de ellas hay un piano que es tocado hasta la saciedad por un muchacho que trata de fusionar lo clásico con lo contemporáneo. En otra existe un espejo y una barra de ballet donde una maestra intenta que los cuerpos de los alumnos logren movimientos precisos. En la tercera cabaña leo mis textos por primera vez. Creo que ya desde entonces tengo la idea no sólo de recrear a una mujer cocinando una olla de arroz, sino de un relato cuyo personaje principal sea un poeta ciego" (2008c: 61).</p>	<p>"En la parte trasera de aquella universidad existían tres cabañas de madera, rústicas, donde se refugiaban en las tardes los estudiantes con inclinaciones artísticas. En una de las cabañas había un piano, que era tocado de manera incansable por un muchacho que trataba de fusionar lo clásico con lo contemporáneo. En otra existía un espejo y una barra de ballet, donde una maestra intentaba que los cuerpos de los alumnos lograsen movimientos precisos. En la tercera cabaña Mishima leyó por primera sus textos literarios" (2013: 520-521).</p>

Tabla 2: Misma foto, otra unidad-texto

¹⁹ Aunque no incluimos al *Libro-fantasma* en el presente análisis, cabe mencionar que esta foto se volvió a publicar en el *Libro-fantasma del Libro uruguayo* (2012b: 27).

Las migraciones de las unidades muestran que la creación de un universo no depende, en el *sistema Bellatin*, de generar siempre nuevos temas (Glantz 2000). Son las variaciones que crean universos a partir de nuevos impulsos asociativos. Los sub-universos están fijados y también limitados por los soportes-libros, pero generan una red de asociaciones en otro espacio, que no es necesariamente físico: el umbral. Ahí, los *déjà-vu* se confunden con los *déjà-lu*.

2.3. La unidad-foto: un núcleo de discursos

El *formato texto-foto-amalgama* de Mario Bellatin suscita la creación de redes o rizomas (Deleuze y Guattari 2002), es decir la interconexión de discursos por el medio de la fotografía que se puede ver como nudo que relaciona variaciones, pero también metadiscursos. Las unidades-texto a su vez son variaciones de un tema, como lo demuestra la tabla 3. Seguimos con un ejemplo de una migración entre "Todos saben que..." y la *Biografía ilustrada*: se trata otra vez de una misma unidad-foto y una variación a nivel de la unidad-texto con los mismos rasgos mencionados para el anterior ejemplo. En el *Libro uruguayo* encontramos un metadiscurso acerca de las condiciones de la producción de esta foto: se hizo –según las palabras del narrador homodiegético, que nunca es fiable– durante un desfile, se trata de "unas geishas viejas y gordas" (Bellatin 2012a: 43). Asimismo explica qué efectos busca empleando lo borroso en sus fotos: "Esa suerte de efecto hace que no aparezcan en esas fotos más que la presencia del aura de esas mujeres-hombre aparentemente japonesas" (2012a: 43).

Este metadiscurso se publicó cuatro años después de la primera publicación de nuestro ciclo, es decir que es un post-discurso, pero también significa que el ciclo *texto-foto-amalgama* del 2008-2009 sigue vinculado a la producción más reciente, cuando fomenta el sistema de la auto-referencialidad y de la auto-cita (Cote Botero 2014: 102). Sin embargo, el autor juega constantemente con la construcción de sentidos en el umbral: al leer y ver solo una *texto-foto-amalgama*, el lector se confronta con una experiencia intermedial que le va a generar sentimientos individuales (de gusto, de in/comprensión, de imaginación...). En cambio, si el lector lee el metadiscurso, sin saber de la existencia verdadera de dicha foto, se imaginará la imagen a partir de la *ékfrasis*. El mayor sentido se construye entonces no al considerar únicamente una obra en sí, sino cuando se lee más allá del límite del soporte-libro, es decir en el umbral donde se despliega el sistema rizomático de Bellatin.

Sin embargo se trata solo de un mayor sentido, que nunca es el absoluto. El metadiscurso aporta detalles, explicaciones. Pero también acá son variaciones, de posibles variantes del tema. Así, indica el narrador, después de haber afirmado que se trata en el caso de la publicación de "un texto supuestamente autobiográfico": "Debajo de esa foto debe decir: 'Tías que vinieron del más allá para comprobar el grosor de mi cuello'" (Bellatin 2012a: 44). El pie de foto en "Todos saben que..." (fig. 7) dice en cambio: "Hermanas de mi madre conservando intacta su belleza" (Bellatin 2008c: 63). Lo que se transforma, a su vez, en "Hermanas de la madre de Mishima, quienes de vez en cuando lo van a visitar" (fig. 8

y 9), aportando de esta manera un detalle más a la unidad-texto de la *Biografía ilustrada*, donde se omite que sus visitas son ocasionales.

<p>“Todos saben que...”</p>

<p>Fig. 7: Hermanas de mi madre conservando intacta su belleza. ©Mario Bellatin</p>
<p>“La felicidad plena, la que creo experimentar cuando recuerdo al perico de mi primo escapando de la jaula, se manifiesta también cuando siento que los objetos pierden conexión con lo real. Esa misma sensación deben haber experimentado las hermanas de mi madre cuando vinieron del más allá y me vieron como a un ser deforme. Pese a estar muertas habían conservado intactas sus bellezas. Hicieron algunas alusiones a mi cuello. A que se había encogido y anchado al mismo tiempo” (2008c: 62).</p>


<i>Biografía ilustrada de Mishima</i>	<i>El libro uruguayo</i>
<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Fig. 8: Hermanas de la madre de Mishima, quienes de vez en cuando lo van a visitar. Edición Entropía. ©Mario Bellatin</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Fig. 9: Hermanas de la madre de Mishima quienes de vez en cuando lo van a visitar. Edición Alfaguara. ©Mario Bellatin</p> </div> </div>	<p>“Yo fui un momento al desfile que se hizo aquí, en una de las avenidas principales. Aparecieron de pronto unas geishas viejas y gordas que posaron para mí frente a la catedral. La foto resultante es borrosa, con el barrido característico de algunas de mis imágenes [...]. Esa suerte de efecto hace que no aparezcan en esas fotos más que la presencia del aura de esas mujeres—hombre aparentemente japonesas” (2012a: 43).</p> <p>“La imagen salió ahora en la revista <i>Letras Libres</i> junto a un texto supuestamente autobiográfico. Dice en el pie de foto que ambas figuras son unas parientes resucitadas que salen de sus tumbas para apreciar algunos cambios experimentados en mi físico. Sobre todo en mi cuello que, según las muertas, se ha ensanchado con el tiempo. [...] [D]eseo ver cómo quedó diagramado el texto con la imagen. Como te conté, no quiero que ninguno sea independiente del otro. Debajo de esa foto debe decir: ‘Tías que vinieron del más allá para comprobar el grosor de mi cuello’” (2012a: 44).</p>
<p>“La felicidad plena, la que Mishima creyó experimentar cuando recordaba al perico de su primo escapando de la jaula, se le manifestaba también cuando era consciente de que los objetos perdían a veces conexión con lo real. Esa misma sensación debían haber experimentado las hermanas de su madre, muertas de manera trágica, cuando vinieron del más allá y lo vieron como a un ser deforme” (2013: 524).</p>	

Tabla 3: La unidad-foto: un núcleo de discursos

La unidad-foto se puede entender de esta manera como un núcleo de discursos, aunque en el uso intermedial que Mario Bellatin hace de la foto, esta

tiene más bien la tarea de construir sentidos en el umbral, sean estos un aporte en cuanto a la atmósfera del mundo ficticio, la fortificación del *sistema-Bellatin*, la construcción de la narración a partir de la imagen, o sellar la escritura, como lo escribe el autor:

Las fotos ocupan casi todo el espacio. Como que sellan la escritura. Terminan de decir lo que la escritura planteó y está imposibilitada, por su carácter mismo de abstracción, de concluir. Le es difícil, por ejemplo, mostrar de un solo golpe lo simultáneo en el tiempo y en el espacio. La relación entre lo vivo y lo muerto. La convivencia de lo falso con lo verdadero. (Bellatin 2012a: 43)

3. CONCLUSIÓN

En este ensayo evaluamos las migraciones de las fotografías dentro del sistema bellatinés del *foto-texto-amalgama* del ciclo 2008-2009 con las obras *Biografía ilustrada de Mishima*, *Las dos Fridas*, *Los fantasmas del masajista* y del texto "Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada" a partir de las teorías de la intermedialidad provenientes fundamentalmente de modelos germano-hablantes, para considerar una propuesta de constelación literaria en el umbral. En el caso del formato *foto-texto-amalgama*, la intermedialidad induce una doble-lectura diferente a partir de otra materialidad, otro régimen de experimentación del universo ficticio. La relación entre foto y pie de foto es la instancia que genera el enlace hacia el texto verbal. Este sistema se inscribe dentro de una lógica y una materialidad híbrida que no busca instalarse en un centro, sino en el umbral (de materialidades, textualidades, medialidades, géneros y semióticas). El *sistema-Bellatin* tiene la peregrinación como principio de estructura.

Ahora bien: ¿en qué sentido estas migraciones (o reciclajes) atañen a la construcción de sentido, y de narración? Subrayemos primero que el potencial intermedial reside en un aporte de la otra medialidad. Es un aporte en el sentido de "extra"; en el formato *foto-texto-amalgama* la foto no es esencial para entender la historia, es más: el texto lingüístico podría ser publicado por sí solo y ofrecer un conjunto narrativo, en cambio las fotos por sí solas resultarían opacas al lector. Con solo mirar las fotos (sin subtítulos) es difícil que haya historia, o narración. En el caso de la obra analizada de Mario Bellatin, este aporte intermedial puede, entre otros, generar:

1. una atmósfera;
2. otra manera en que el texto lingüístico cobra visualidad;
3. más (u otros) detalles que en el texto dados; aquí se instala una "competencia" entre la función de la palabra y la de la imagen;
4. una dimensión lúdica, un lector que se vuelve espectador;
5. una sugerencia de contenido que necesita, gracias a la estética translúcida, ser rellenada por el lector-espectador;
6. una puesta en escena que rompe con el pacto ficcional, así como una distancia hasta irónica.

En el *sistema Bellatin* las peregrinaciones hacen evidente que no hay un sentido absoluto, que todo se puede reciclar y generar nuevas experiencias y sentidos. En este ensayo ofrecimos una enumeración y clasificación de los casos donde Mario Bellatin reutilizó una foto en otro contexto de su obra. El sentido de una foto depende de su contexto; las piezas recicladas dentro de la obra se superponen. El lector se instala en una búsqueda permanente de asociaciones, es decir de *déjà-vus* y *déjà-lus*. Este proceso se desarrolla en un umbral –el espacio de despliegue del *sistema Bellatin*– donde se asocian y superponen tanto las migraciones de fotos, las variaciones de textos (temas, motivos), como de metacomentarios, y es ahí donde se construye literalmente otro sentido, una suerte de meta-sentido que deja entrever de manera espectacular la construcción de la obra de Mario Bellatin.

OBRAS CITADAS

- Bellatin, Mario (2002): *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Lima, PUCP / Fondo Editorial.
- (2003): *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. México D.F., Aguilar.
- (2006): *Jacobo el mutante*. Ed. Ximena Berecochea. Buenos Aires, Interzona.
- (2007-2008): "Una cabeza picoteada por los pájaros". En: *Otra Parte*. Accesible en <<http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-13-verano-2007-2008/una-cabeza-picoteada-por-los-p%C3%A1jaros>> [última consulta: 27.01.2015].
- (2008a): *Demerol: sin fecha de caducidad*. México, RM.
- (2008b): *Las dos Fridas*. México, Consejo nacional para la cultura y las artes / Lumen.
- (2008c): "Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada", *Letras Libres*, agosto.
- (2009a): *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires, Entropía.
- (2009b): *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2011): *La clase muerta: dos textos*. México D.F., Alfaguara.
- (2012a): *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. Madrid, Sexto Piso.
- (2012b): *Libro-fantasma de El libro uruguayo de los muertos*. Madrid, Sexto Piso.
- (2013): *Obra reunida*. Madrid, Alfaguara.
- Bellatin, Mario, y Link, Daniel (2008): "La Nación no gana para sustos", *Linkillo (cosas mías)*, 13 de abril. Accesible en <<http://linkillo.blogspot.fr/2008/04/la-nacin-no-gana-para-sustos.html>> [última consulta: 02.07.2015].
- Böhn, Andreas (ed.) (2003): *Formzitat und Intermedialität*. St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag.
- Camenen, Gersende (2013): "Les étranges texte-images de Mario Bellatin - Fiction biographique et photographie". En: P. Edwards, V. Lavoie y J.-P. Montier (eds.), *Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités*, <<http://phlit.org/press/?p=1995>> [última consulta: 10.02.2015].
- Carrillo Martín, Francisco (2010): "La literatura como performance: Mario Bellatin y Severo Sarduy", *Hispanérica*, vol. 39, n.º 115, pp. 37-47. Accesible en <<http://www.jstor.org/stable/25789959>> [última consulta: 09.02.2015].

- Cote Botero, Andrea (2014): *Mario Bellatin: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*. Pennsylvania, University of Pennsylvania.
- Courtoisie, Rafael (2002): "Crisis o vigencia de los géneros narrativos: Literatura transgénica, transgenérica, transmediática". En: Eduardo Becerra (ed.), *Desafíos de la ficción*. Alicante, Universidad de Alicante / Centro de estudios iberoamericanos Mario Benedetti, pp. 67-76.
- Covindassamy, Mandana (2014): *W. G. Sebald: cartographie d'une écriture en déplacement*. París, PUPS.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Felix (2002): *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- Epplin, Craig (2015): "Mario Bellatin: Literature and the Data Imaginary", *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XLIX, n.º 1, pp. 65-89.
- Genette, Gérard (1972): *Figures 3*. París, Éditions du Seuil.
- Mariniello, Silvestra (2009): "Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial", *Acta Poetica*, vol. 30, n.º 3.
- Mitchell, William John Thomas (1986): *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- Morris, Adam (2012): "Micrometanarratives and the Politics of the Possible", *The New Centennial Review*, vol. 11, n.º 3, pp. 91-71.
- Nünning, Vera, y Nünning, Ansgar (2002): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Palaversich, Diana (2003): "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin", *Chasqui*, vol. 32, n.º 1, pp. 25-38.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tubinga/Basilea, A. Francke.
- Salinas Escobar, Iván (2006): "Photo et mot: les possibilités narratives de l'image", *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*. Accesible en <<http://trans.revues.org/153>> [última consulta: 03.09.2015].
- Schmitter, Gianna (2016): "El formato texto-foto amalgama de Mario Bellatin, o la puesta en escena de umbrales". En: Pascale Peyraga, Marion Gautreau, Carmen Peña Ardid Sojo y Kepa Gil (eds.), *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Villeurbanne, Orbis Tertius.
- Speidel, Klaus (2013): "Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures", *DIEGESIS*, vol. 2, n.º 1. Accesible en <<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128>> [última consulta: 21.02.2015].
- Vergara, Pablo: "El vacío como gesto: representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin". *Revista Laboratorio*. Accesible en <<http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/el-vacio-como-gesto-representacion-y-tesis-del-sentido-en-la-obra-de-mario-bellatin/>> [última consulta: 09.02.2015].
- Wolf, Werner (2002): "Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie". En: Vera Nünning y Ansgar Nünning (eds.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 23-104.

MARÍA NEGRONI Y LA PUESTA EN ESCENA DE LO NO DICHO

ANDREA CASTRO
Göteborgs universitet
andrea.castro@sprak.gu.se

RESUMEN: La obra de María Negroni se caracteriza por una puesta en diálogo entre géneros y medios desde la escritura. En este trabajo, focalizando en su poema largo *La jaula bajo el trapo* (1991) y en su novela *La Anunciación* (2007), se estudia cómo, a través de la representación de otros medios que exceden lo escritural, los textos activan la función conativa del lenguaje y convocan al lector a una posición de espectador, o sea, a asumir el rol del público de teatro ante un espectáculo. Este rol de lector-espectador le permitirá entrar en contacto, a través de una combinación de procesos cognitivos y percepción sensorial, tanto con el lenguaje como con lo no dicho, es decir con esos aspectos de la experiencia y de la memoria que no llegan a formularse con la palabra. A partir de los ejemplos analizados, se puede postular que los textos estudiados invitan a una reflexión, no solo de las limitaciones que presenta el lenguaje en cuanto a sus posibilidades de describir la experiencia, sino también acerca de las de la noción de sujeto y de la idea de subjetividad unitaria de base.

PALABRAS CLAVE: literatura argentina; poesía; intermedialidad; rol lector; subjetividad

ABSTRACT: The literary work of María Negroni constantly creates dialogues between genres and media. Focusing on her long poem *La jaula bajo el trapo* (1991) and her novel *La Anunciación* (2007), this article aims to analyse how the

texts, through the written representation of other media, activate the conative function of language, summoning the reader to take the position of a spectator; that is, to assume the role of the theatre audience when viewing a performance. This reader-audience role will in turn open the possibility of, by a combination of cognitive processes and sensorial perception, getting in touch with those aspects of experience and memory that are never put into words. Through the analysed examples, the article postulates that the texts in question invite to reflect not only on the limitations of language as regards describing experience, but also on the notion of subject and the idea of a unitary subjectivity.

KEYWORDS: Argentine Literature; Poetry; Intermediality; Reader Role; Subjectivity



1. PUESTA EN ESCENA

La obra de la argentina María Negroni se caracteriza por una puesta en diálogo entre géneros y medios desde la escritura –poesía, narrativa y ensayo– en la cual siempre se nota un fuerte predominio de la función poética sobre otras funciones del lenguaje. El *collage*, el *ready-made*, las artes visuales y las colecciones son algunas de las obsesiones a las que vuelve la escritora.

En un trabajo anterior sobre el papel del arte figurativo cristiano del siglo xv en la novela *La Anunciación* (2007), me interesé por cómo el texto, a pesar de tratar sobre temáticas de memoria reciente, obstruye la posibilidad de una lectura mimética y referencial. Allí muestro cómo esto se logra a través de una discusión sobre el arte como promesa, como posibilidad de ir más allá de los datos históricos, y que postula “la verdad como idea que nos guía a nunca dejar de buscar en los resquicios de lo que ha quedado escrito en la Historia o representado en el ‘teatro de la memoria’” (Castro 2015a: 179).

Pienso, no obstante, que la novela antes mencionada y, más aún, el poema *La Jaula bajo el trapo* (1991),¹ proponen algo más. Con esto quiero decir que no solo plantean el arte como potencialidad, sino que también llevan a cabo una suerte de puesta en escena de diálogos y situaciones. Se trata de dos textos que a través del modo escritural incluyen otras dimensiones mediales en el acto de lectura, apropiándose de los recursos que ofrece el género dramático –el sonido, la luz, el movimiento, las imágenes, el espacio–. Quiero argüir que a través de un juego con la representación de la “matriz intermedial generadora de sentidos que es el espacio escénico” del teatro actual (Thenon 2013: 189),²

¹ El libro fue primero editado por la Editorial Cuarto Propio, en 1991. En este trabajo, por recomendación de la misma autora, citamos por la edición de Ediciones La Palma, de 2014, para la que se hizo una revisión de erratas.

² “La creación teatral actual es, por su naturaleza, de índole inter-artística. Buscas en consecuencia favorecer la aparición de condiciones propicias para un trabajo intermedial. En él entran en relación transformadora los diferentes lenguajes de la acción artística, encausados en una espacialidad espectacular común. La palabra poética, el cuerpo presencial o virtual, la arquitectura

los textos activan la función conativa del lenguaje, convocando al lector a una posición de espectador, esto es, a asumir el papel de público de teatro ante un espectáculo. Este rol de lector-espectador le permitirá entrar en contacto, a través de una combinación de procesos cognitivos y percepción sensorial, tanto con el lenguaje como con lo no dicho, es decir, con esos aspectos de la experiencia y de la memoria que no llegan a formularse con la palabra. Desde una perspectiva fenomenológica, podemos plantear estos textos como intentos de escenificar los fenómenos según existen en la conciencia del sujeto. En esta tanto palabras, como cosas y sensaciones significan, integrándose en nuestro saber de la realidad, saber que nos ayuda a entender nuestra particular "percepción del mundo como aquello que funda para siempre nuestra idea de la verdad" (Merleau-Ponty 1993: 16).

Puede ser necesario subrayar que el planteamiento del presente trabajo no está aludiendo al dialogismo de Bajtín cuando este, por ejemplo, anota: "¿No es siempre todo escritor (incluso el más puro poeta lírico) un dramaturgo en la medida en que distribuye todos los discursos entre voces ajenas, incluida la imagen del autor (así como las otras personas del autor)?" (citado por Scarano, Romano y Ferrari 1994: 27). Sin negar la importancia de las voces en la obra de María Negroni, mi propuesta apunta a visualizar el trabajo que hace la autora a través de la representación de otros medios que exceden lo escritural *más allá* de su utilización de voces discursivas, y cómo el texto invita al lector a un compromiso casi diría físico por activar los diferentes sentidos –al menos en la imaginación y quizás también en el cerebro³– en el acto de lectura.

En este sentido, como lo advierte Jacques Rancière, debemos tener cuidado de pensar los individuos sentados ante una puesta en escena, en una aparente distribución de roles previa, como "alegorías encarnadas de la desigualdad" (2010: 19). Por el contrario, voy a argüir que, a través de la lectura, los textos estudiados nos ayudan a entender que las "oposiciones –mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad– son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos" (2010: 19). Antes bien, ofrecen al lector caminos para experimentar el texto y lo que este representa, tanto cognitivamente –a través de procesos mentales e intelectuales– como físicamente –a través de procesos emocionales y sensoriales–. De este modo, el lector podrá entrar en contacto con las palabras –en sus diversas calidades: gráfica, semiótica, semántica, pragmática– y también, con lo que queda entre ellas, por ejemplo, en los silencios, la música y las relaciones entre diferentes medios que ocupan el espacio cuando las voces se callan.

sonora, la construcción escenográfica, la imagen tecno-visual, los lenguajes musicales y sonoros, los universos acusmáticos, las escrituras gestuales en el espacio, actuando en conjunto desde esa matriz intermedial generadora de sentidos que es el espacio escénico, supone una integración de los códigos y una interrelación de las distintas trayectorias poéticas a partir de figuras sensoriales, concepto artístico que se aparta considerablemente de los modelos dramáticos tradicionales" (Thenon, 2013: 188-189).

³ Desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva, cabe suponer como hipótesis que un estudio de la actividad electroquímica de individuos leyendo los textos aquí estudiados mostraría una marcada activación de las áreas visual, auditiva, somatosensoriales, etc.

En el poema *La jaula bajo el trapo* (2014) se escenifica un diálogo mental entre una hija, su madre y su memoria. María Moreno, en la nota de presentación del libro en el sitio web de la editorial la compara con *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (1979) de Luce Irigaray:

Negróni hace gala, en este largo poema de amor, de una distancia samurái, oponiendo a la lírica intrauterina de Luce Irigaray en *Jamás la una sin la otra* (también teatro entre una mujer y su madre) la meticulosa *puesta en escena* [mi énfasis] de una tragedia que nunca se desencadena; a la disputa ensordecedora de los divanes, el protocolo y las condiciones de la disputa misma; a un erotismo sin quién es quién, el ascetismo de dos cuerpos cuidadosamente separados por la vestimenta y el discurso, como si se deseara hacer patente lo que, en el corazón de la etiqueta, permanece de la violencia que se intenta mensurar. (Moreno 2015)

La comparación es válida porque si en Irigaray nos encontramos ante una voz solitaria que se expresa a través de un monólogo interior desprovisto de espectadores, el poema de Negróni no solo incorpora la voz de la madre en el diálogo con la hija, sino que, como pretendo mostrar, incluye otras dimensiones mediales en el acto de lectura.

La novela *La Anunciación* se construye como una combinación de distintas series de diálogos que, a modo de montaje, van iluminando los temas sobre los que discurre la narración desde la conciencia de la narradora autodiegética en Roma en la primera década del siglo XXI. Hay tres series que serán particularmente interesantes para este trabajo. En primer lugar, me refiero a los diálogos entre la narradora y Humboldt,⁴ su amante desaparecido en marzo de 1976. En segundo lugar, a los diálogos entre diferentes aspectos de la militancia política a través de voces con nombres que se escriben casi siempre con minúscula: el alma, la palabra casa, el ansia, lo desconocido, Nadie.⁵ En tercero, al diálogo entre la protagonista y el monje Athanasius.

A continuación, se mostrará cómo se manifiesta en los textos lo que he llamado la puesta en escena de lo no dicho.

2. LA JAULA BAJO EL TRAPO O EL DESPLIEGUE DE LO ESCÉNICO

En *La jaula bajo el trapo*, recurriendo a un repertorio de los medios que entran en juego en el escenario teatral actual, el texto despliega ante el lector un

⁴ Humboldt es el nombre de guerra del amante y compañero de militancia de la narradora. En ningún momento se explica por qué se llama Humboldt y nunca se lo menciona con otro nombre que ese. (Esto mismo pasa con Emma, la pintora, amiga y también compañera de militancia). La inevitable connotación histórica que nos remite a los hermanos Alejandro y Guillermo, el primero conocido por sus viajes por el continente americano y el segundo por sus reflexiones sobre la educación y sobre el lenguaje, no se explicita en la novela. No obstante, si consideramos la importancia del coleccionista, matemático y egiptólogo Athanasius Kircher en relación con la conformación de una superposición temporal en la novela, los hermanos alemanes agregarían una capa de tiempo más y Alejandro Humboldt, en su labor antropológica y de coleccionista, sería otra pieza en el afán colector de la poeta de la autora.

⁵ Sobre los nombres de las voces ver también Bocchino (2011: 103) y Castro (2015b: 176).

espacio escénico en el cual se representarán diferentes situaciones y sensaciones. Podemos especificar la variedad de medios o, en palabras de Thenon (2013: 189), “los diferentes lenguajes de la acción artística” con el pasaje antes citado: “[L]a palabra poética, el cuerpo presencial o virtual, la arquitectura sonora, la construcción escenográfica, la imagen tecno-visual, los lenguajes musicales y sonoros, los universos acusmáticos, las escrituras gestuales en el espacio” (Thenon 2013: 189).

Desde el inicio, la voz poética asume un rol de dramaturga al introducir una situación escénica a través de lo que entendemos como una didascalia o acotación. Esta pone en acción la función conativa de la lengua, invitando al lector a ocupar un lugar en la butaca de un teatro imaginario –que de hecho nunca se menciona en el texto– y a activar en su imaginación los sentidos de la espacialidad, la visión y el oído:

penumbra
madre e hija
ambas están sentadas, expresión ausente, melancólica más bien.

Y unos versos más adelante:

... de la cabina del operador de luces, ubicada en el centro del escenario, salen las notas que se intercalan en el discurso de la hija, se oyen como si fueran emitidas por la radio, en un registro liviano, impersonal. (Negroni 2014: 9)

Así, desde los primeros versos, se introduce la palabra poética, también en su materialidad: las grafías dispuestas de una cierta forma sobre la página. Simultáneamente, a través de la palabra, el texto evoca otros medios como los cuerpos de los personajes, la iluminación –“penumbra”–, y el sonido –que podría calificarse de acusmático (Chion 1999), dado que, aunque se sugiere que puede salir de una radio, se oye sin ser visto–. La escena no es silenciosa, sino que además de la música arriba evocada, hay voces. O mejor dicho: *una* voz porque “[a]unque a veces pareciera oírse la voz de la madre, es la hija quien habla (la voz interior no es monólogo)”. Es la de la hija, y se la describe con minucia: “Su tono de alertas, barcos en guardia, banderas, casi nunca degenera en sermón. Jamás en lirismo. [...] se confiesa como una codicia de algo” (Negroni 2014: 9).

La voz aparece en su materialidad. Más allá de las palabras, es el tono el que resalta y significa. El sonido se representa así como signo. De modo análogo a la supuesta radio en la cabina del operador, el cuerpo de la hija será el medio de transmisión de ese sonido, dándole entonces singularidad: una singularidad, señala la filósofa Adriana Cavarero (2005: 13), encarnada en un cuerpo. Y es que Cavarero nos recuerda algo en apariencia obvio: cuando la voz humana vibra, hay alguien de carne y hueso que la emite (2005: 4). De este modo, con su tono y su timbre particulares, la voz de la hija se convierte en un llamado a un interlocutor, es decir, a la presencia de otros cuerpos únicos que la incorporen a sus conciencias y entablen un diálogo con ella.

A lo largo del poema, la voz poética-dramatúrgica, entrelazará sus didascalias con el diálogo entre hija y madre. Este último, si bien tiene lugar en la conciencia de la hija, a la vez se despliega en esta suerte de escenario que, como quiero mostrar, mantiene al lector en un lugar de espectador.

Continuando con el aspecto de la voz, podemos detenernos en la siguiente escena en la que aparece el cuerpo mudo de una niña. La página que introduce y contiene la escena completa se ve así:

Aparece una niña en camisolín de penas. Ojazos. Tiene un pañuelo en la mano. Las rodillas peladas. Le sangra la nariz.

“Nadie evoca impunemente el tiempo de la infancia”
(Kántor)

Se oyen voces en off. Juegos. Movimiento.
La niña salta frenética a la cuerda.

El vacío se compensa con el aspaviento. (Negroni 2014: 23)

El cuerpo de la niña entra a ocupar la imagen que se construye como un escenario –“Aparece una niña”. En un primer momento, se queda quieta, y podemos imaginarla en el centro del escenario. Esto nos permite observarla mientras la voz poética la describe de una manera escueta pero efectiva. Asimismo, la quietud crea un punto de inicio que amplificará lo frenético de los movimientos de la niña al final de la página –o al final de la escena en ella representada–.

Es de notar que el cuerpo que se ha puesto en movimiento no emite ningún sonido. El sonido de la escena viene de voces en off, de juegos y de movimiento. No obstante, el movimiento de la niña no se describe como lúdico sino que el adjetivo ‘frenético’ habla de uno más bien desquiciado, y que al ocurrir en silencio crea un vacío ominoso. No se puede evitar percibir que hay algo que las voces en *off*, en su aparente alegría juguetona, subrayan como faltante. El cuerpo de la niña saltando a la soga en su camisolín se recorta contra ese sonido de fondo y el movimiento cobra una función equívoca: ¿quiere ocultar algo o quiere llamar la atención sobre algo no dicho? O tal vez quiera llamar la atención sobre sí mismo, sobre el lenguaje mudo del cuerpo, ese cuerpo que se muestra en toda su inmanencia, evitando ocultarse detrás de, como decía Walter Benjamin en otro contexto, “la palabra como medio, la palabra vana, el abismo de la charlatanería” (1998: 72).

La cita atribuida a Kántor⁶ –“Nadie evoca impunemente el tiempo de la infancia”– corta la escena en dos. Entre la parte de la quietud y el silencio y la del

⁶ Es esta la única vez que el nombre de este artista aparece en el poema y es de notar que aparece con tilde sobre la ‘a’. En una semblanza sobre Bruno Schultz fechada en el año 2009, Negroni menciona “La clase muerta” de Tadeusz Kantor y en esa ocasión no usa tilde (Negroni 2009). Esta es la forma corriente de escribir el nombre de Kantor en castellano. Podemos preguntarnos si la tilde en el poema es una errata o si es intencional. Si fuera intencional se podría pensar como estrategia o bien para asegurarse de que el acento recaiga sobre la ‘a’ y así mantener un control sobre el ritmo del poema; o bien como un juego entre la realidad y la ficción, otorgándole al nombre una calidad de máscara dentro de la escena teatral, diferenciándolo del Kantor de carne y

movimiento hay un llamado a lo textual: las palabras entre comillas. El recurso de la cita es omnipresente en la obra de María Negroni, haciendo de sus textos espacios errantes, cargados de voces de poetas y de artistas. En este sentido, no hay duda de que también son textos dialógicos en la acepción bajtiniana. Pero como ya se aclaró antes, no es este el foco que me interesa seguir en este trabajo.

Desde una perspectiva intermedial, quiero proponer que la cita transforma la imagen en una suerte de emblema, anclándola en la tradición que se inicia en el siglo xvi.⁷ Tradicionalmente, esta composición constaba de tres elementos: el título, la imagen y el epigrama. Sugiero que la cita aquí atribuida a Tadeusz Kantor funcionaría como título. Según lo explica Juan Carlos Guerrero al describir las partes del emblema en sus orígenes, el título, que era considerado el ‘alma’ del mismo y como tal solía estar arriba, era “una sentencia o dicho agudo y perspicaz, y, sin embargo, muchas veces críptico, escrito casi siempre en latín y, en algunos pocos casos en griego, que retomaba expresiones y/o afirmaciones de los clásicos, de la Biblia o de los padres de la iglesia” (Guerrero 2010: 124). El estatus de título en la página que nos ocupa estaría dado tanto por el hecho de aparecer entre comillas como por su formato de sentencia, sin duda algo críptica. El director de teatro y artista polaco ocupará en este caso un lugar junto a los clásicos, la palabra bíblica o los padres de la iglesia. No obstante, en lugar de ir arriba de la imagen, las palabras de este *padre* del teatro actual y de la performance quedan entrelazadas con las imágenes. Así, evocan sus propias y legendarias puestas en escena, ocupadas no sólo con la representación de la memoria, sino también con la destrucción de las jerarquías que dominan a las narrativas tradicionales.

Podemos pensar entonces que mientras las palabras de Kantor evocan una estructura emblemática, al mismo tiempo subvierten la jerarquía de dicha estructura, poniendo la imagen en el centro y dejando que sea esta la que abraza –y abraza?– las palabras. Si bien su figura, y lo que esta representa estéticamente, es elevada a calidad de clásico, sus palabras, al igual que el tono de la hija al principio del poema, no “degenera[n] en sermón” (Negroni 2014: 9) como el que se esperaría de un padre de la iglesia. Antes bien, se muestra como padre del arte, uno que invita a unir fragmentos dispares y diversos, a combinar medios, a hacer coexistir a vivos y muertos.⁸

Otro ejemplo de la función de las didascalias en relación con el uso de la voz para la construcción de un espacio escénico, lo encontramos en el siguiente

hueso. Esto último nos recuerda el juego de Michel Lafon cuando escribe Pierre Ménard con tilde en su novela *Une vie de Pierre Ménard* para así diferenciarlo del Pierre Menard ficticio de Borges (sin acento), remitiendo al supuesto Pierre Ménard histórico –desde ya, igualmente ficticio.

⁷ El diálogo con la pintura y las artes plásticas es un elemento recurrente y central en la obra de María Negroni.

⁸ Sobre el teatro de Kantor apunta Isabel Tejada: “Un teatro que se nutre de las múltiples contaminaciones y recursos que recibe de otras disciplinas no escénicas y que, en este momento concreto, funciona como paradigma de su fructífera dispersión creadora y de las relaciones simbióticas entre su obra teatral y su obra plástica” (2002: s.p.).

diálogo entre una voz n° 1 y una voz n° 2, las que, como coro de tragedia griega, comentan la 'acción':

voz n° 1 – Algo irrumpe en la jaula: la sangre, este texto. El encierro es promiscuo. ¿Oís cantar a la muda? Eso, tal vez, podría salvarnos.

voz n° 2 – (distante) Está por verse. El canto es imperfecto. (Negroni 2014: 38).

Es un diálogo circular en el cual la voz n° 1 se esfuerza por escuchar algo, por hacer sentido del cuerpo mudo –“¿La oís cantar?” “¿Qué dice?”–, mientras la voz n° 2 insiste en negar todo sentido –“no tiene sentido” “el canto es imperfecto”–. Hacia el final de la página, un paréntesis a modo de acotación, aclara que:

(Este diálogo o imposibilidad de diálogo se reitera una y otra vez, aparece y desaparece como si alguien – afuera de la escena– accionara un *playback* frenético. La eternidad tiene la belleza de las obsesiones.). (Negroni 2014: 38)

De este modo, la voz poética o dramaturgica, al ubicarse al final de la escena, obliga al lector a ajustar el horizonte (Iser 1980: 99-103) y entender el diálogo como un efecto mecánico y acusmático. Estamos antes voces desprovistas de cuerpo, que no solo llaman la atención sobre el lenguaje del cuerpo de la hija, sino también sobre la materialidad del texto al ponerlo a la par de la sangre (el cuerpo). Ambos irrumpen en el espacio cerrado de “la jaula”, dice la voz n° 1, y nos remite al título de la obra al que el poema vuelve hacia el final, cuando la hija dice:

puesto que
una vez que te nombre
no podré volverte al lugar del deseo
a un clima de espacios
blancos

te prefiero así como ahora
una jaula cubierta
por un trapo. (Negroni 2014: 68)

El espacio de la jaula en el que irrumpen el texto y la sangre es un “espacio blanco”, un espacio *en blanco*: es el silencio de lo no dicho que la hija teme exponer, diluyendo el deseo y la libertad de “la cosa” al nombrarlo. En este contexto, es relevante remitir a una cita de *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector, escritora con la cual Negroni entra en diálogo en varias ocasiones: “el nombre es un añadido, e *impide* el contacto con la cosa” (1982: 149). La irrupción del texto y la sangre en dicho espacio es percibida por la hija como peligrosa porque, como dice la voz poética en otra parte del poema:

Lo no dicho aún es silencio.
¿Perderá esa libertad? (Negroni 2014: 39)

Así, el deseo y la libertad se ubican en un espacio interior como el que describe Merleau-Ponty cuando anota: “una cosa no se *da* efectivamente en la percepción, es recogida interiormente por nosotros, reconstituida y vivida por nosotros en cuanto vinculada a un mundo” (1993: 340). Es decir, la cosa es incorporada al sujeto y *vivida* por este, quien la entiende a partir de su conocimiento del mundo. Naturalmente, este conocimiento se va modificando con el tiempo de vida. Al estar incorporada a nuestro cuerpo, a nuestra conciencia, a nuestra vida, ni la cosa es un “objeto como en sí” ni la conciencia es “pura conciencia” (Merleau-Ponty 1993: 335).⁹ El nombrarla sería entonces fijarla, transformarla en un “objeto como en sí”. Según estas reflexiones, podemos entender el escenario ficticio alrededor del cual el texto nos convoca como una invitación a presenciar la lucha entre el deseo de entender a través de la experiencia y el temor a perder ese espacio en blanco, a la palabra que objetiviza la experiencia y la vacía.

Otros tipos de didascalias son las que recurren a efectos de iluminación. Un ejemplo lo encontramos en la escena que empieza con un “BLACKOUT” y termina con “Los círculos blancos de los reflectores [que] no saben dónde posarse” (2014: 19). Invocando al sentido de la vista, esta escena materializa lo no visto. Al explicar que los personajes han desaparecido “como si se hubieran perdido en el tiempo, o en sí mismos” (2014: 19), la voz dramática parece hacer alusión al aspecto abstracto e inaprehensible de la memoria subjetiva o individual. Dentro de este razonamiento no podemos dejar de mencionar que la noción de *blackout* no solo remite a un efecto de iluminación en un escenario teatral, sino también a un estado mental de pérdida momentánea de la memoria de la cual el sujeto tiene una cierta conciencia. De este modo, la falta de luz en un sentido material –sobre un escenario– queda estrechamente ligada a una memoria que es consciente de sus agujeros, de sus faltas.

Teniendo en cuenta este doble sentido de la palabra *blackout* –que con su tipografía en letra de molde y cursivas señala un protagonismo en la página–, las palabras que vuelan por el escenario “rompiendo el equilibrio [...] de la nada”, se pueden entender como palabras-objetos, buscando iluminar la oscuridad, abrir algún resquicio en la nada que es la falta de memoria. Asimismo, hay una melodía que se describe como invisible, lo cual puede entenderse como un elemento acusmático o bien como una suerte de sinestesia en negativo. Y digo ‘en negativo’ dado que siendo invisible, no puede activar el sentido secundario de la vista en lugar del sentido del oído –que sería el sentido primario al que apela la música–. También hay elementos invisibles en los bordes escénicos: “En los bordes escénicos, si hubiera luz: edificios espejados, una fotografía de Jean Harlow” (Negroni 2014: 19). La voz los menciona, trazando así un esbozo de écfasis de lo invisible. Lo no captado por la mirada también existe, nos recuerda la voz autoral, y el proceso de percepción es aleatorio. Los reflectores –“los círculos

⁹ Otra cita del filósofo francés que puede servir para profundizar en su razonamiento: “La experiencia de la cosa es, primero, en su evidencia, y toda tentativa por definir la cosa, ya sea como polo de mi vida corporal, ya sea como posibilidad permanente de sensaciones, ya sea como síntesis de las apariencias, sustituye la cosa, en su ser originario, con una reconstrucción de la cosa por medio de fragmentos subjetivos” (Merleau-Ponty 1993: 339).

blancos”– al final de la página “no saben dónde posarse”. Como el rayo de la mirada, donde quiera que se posen marcarán una diferencia entre la experiencia perceptual y lo que queda fuera de ella pero no por eso deja de existir.

La luz y la imagen también entran en juego con las palabras y con el sonido a través de una página que en su totalidad se puede leer como didascalia:

Diapositivas proyectan el cuerpo de los personajes sobre el cuerpo de los actores. O una casa de la infancia sobre dibujos de esa casa.

Debajo de las imágenes, se pondrán, entre paréntesis, algunas palabras: yo, hace ya tiempo, la madre.

Una inscripción rezará: ESTO ES VERÍDICO.

Se oyen sollozos que partirían el alma. (Negroni 2014: 30)

En esta escena, cuerpos y casas se superponen, revelando niveles diegéticos ficticios que sin embargo no se encuentran separados: personajes, actores, casa de la infancia y la misma casa dibujada. Imágenes múltiples cuya rúbrica, entre paréntesis, puede entenderse como un intento de aunar la dispersión del sujeto –en la memoria, en la representación– bajo un pronombre o sustantivo –“yo”, “la madre” (no *mi* madre)– o de las memorias de la infancia bajo un marcador temporal que indica su existencia al menos en el pasado –“hace ya tiempo”–. La inscripción en letras de molde invita a pensar qué es lo verídico: ¿lo que se puede ver/fotografiar/dibujar? ¿lo que lleva rúbrica? Los sollozos llenos de dolor –“que parten el alma”– que se anotan al final de la página, pueden entenderse o bien como resultado de la inscripción final, o bien como sonido de fondo a lo largo de toda la escena. En ambos casos, el llanto puede estar expresando el dolor del deseo o de la libertad perdidos en aras de lo verídico, lo que ha quedado dentro del logos.

No obstante, es necesario resaltar que en muchos casos, las didascalias o sus posibles lecturas no son tan concretas como las de los ejemplos hasta acá presentados, sino que se alejan de lo figurativo, evocando así una lectura poética en la cual el escenario pierde consistencia, y estableciendo un juego entre lo visible y lo visual.

George Didi-Huberman explica lo visual como el intento de la tradición figurativa cristiana de escapar del orden del mundo visible y del orden clásico de la imitación (2003: 21), para buscar otros caminos hacia la verdad esencial de los objetos (2003: 31). Así, por ejemplo, podemos volver a una de las escenas ya estudiadas que termina con la frase “(La eternidad tiene la belleza de las obsesiones)” (Negroni 2014: 38). De estructura semejante a la cita de Kantor antes comentada, esta suerte de sentencia saca al lector de su posición de espectador y lo trae de vuelta a la página, a las palabras sobre la página, y a una búsqueda de sentido que no radica en lo que se ve o se deja de ver sobre el escenario. Así, el diálogo de voces que se repite mecánicamente adquiere nuevos sentidos tras la lectura de esa última frase.

Asimismo, podemos detenernos en la siguiente acotación cuya descripción no sirve para visualizar un espacio concreto sino más bien funciona como conjuro de otro tipo de espacio más allá de lo visible:

Una escenografía improbable, de bordes filosos.
Perímetros, algunas formas livianas, una bailarina, una copa.
Los objetos se instalan, proliferan, se disponen a la nulidad, al sentido reducido de un adorno. (Negroni 2014: 34)

A ambos tipos de didascalias hay que agregarles las partes del poema que constituyen el diálogo interior de la hija con su madre. Como, por ejemplo:

voy a abrazarte ahora con toda la boca
voy a treparte el hígado despacio

hasta que te pares en la memoria
el alma
un hilo (Negroni 2014: 35)

La voz de la hija habla a su madre, la conjura en su interior, la amenaza, la busca en su memoria como en un laberinto. El alma le sirve como hilo de Ariadna. Pero a diferencia de Teseo, la hija no saldrá victoriosa del laberinto, sino que tendrá que comprender que:

solo en la renuncia a la luz
algo encontrará su forma (Negroni 2014: 67)

Hacia el final de *La Anunciación*, aparece la idea del "pliego blanco" (2007: 225), así lo comento en un trabajo anterior:

La memoria se presenta, por tanto, como una actividad de excavación arqueológica (Didi-Huberman 2011: 116), pero no de cuerpos materiales, sino de voces, de sensaciones, de experiencias. Sin embargo, cada intento de exhumación destruye la potencialidad de lo hasta el momento silenciado. Solo el pliego blanco, en su pura potencialidad, guarda la promesa de una posibilidad de darle lugar al deseo, a los silencios y a los olvidos. (Castro 2015a: 179)

El poema de Negroni, a través de una puesta en escena de los contenidos de una conciencia, entre los que resalta lo no dicho y lo invisible, apela a la conciencia de sus lectores como espacio en el que lo no dicho también pueda existir. Al recurrir a la idea de la renuncia a la luz, a la jaula bajo el trapo, a los espacios que los reflectores no logran iluminar si bien están ahí, el texto puede también funcionar como invitación a incorporar esta experiencia lectora/espectadora, incorporar la noción de lo no dicho también como una verdad que sin duda cuestionaría la verdad objetiva de la ciencia.

3. LA ANUNCIACIÓN Y EL GABINETE DE RETAZOS DE VIDA

En *La Anunciación*, los diálogos entre Humboldt y la protagonista¹⁰ vienen desprovistos de detalles escénicos y pueden verse, al igual que la serie de aquellos entre Humboldt y los demás compañeros de militancia¹¹, como meros diálogos en un texto narrativo. Sin embargo, hay un detalle que apunta en la dirección de una puesta en escena del tipo que se viene discutiendo: todos terminan con una referencia a un trozo musical que los acompaña, introduciéndose así un efecto intermedial que apela a activar en el lector el sentido del oído. La formulación es la misma en todos los casos, si bien introduciendo uno diferente cada vez. La primera vez dice así: “La música que corresponde a esta escena es *A Cure for Pain*, de Morphine” (Negroni 2007: 33). Los demás son: *Pulses*, de Steve Reich (86), *Danse gothique pour la tranquillité de mon âme*, de Eric Satie (109), *Story*, de John Cage (136), *Orfeo Fragmenter*, de Bo Holten (187) y *Pas sur la neige*, de Debussy (208).

Dada la linealidad del acto de lectura –al menos en una primera fase– es significativo que la referencia al trozo musical se introduzca al final del diálogo. De este modo, la referencia obliga a un marcado ajuste del horizonte establecido hasta el momento, de modo que la referencia musical, como en un proceso de edición *a posteriori*, agrega una banda de sonido a los diálogos particulares. A la vez, se pueden entender como variaciones de temas particulares contenidas en la escena en la que están incluidas o en el libro como totalidad.

Por ejemplo, el último diálogo de la serie se inicia con la pregunta de la narradora-protagonista: “¿Por qué íbamos a dar la vida, Humboldt?” (2007: 207). Humboldt le habla de participación, de querer quedar dentro de la Historia y la remite a libros de teoría política, de tácticas y estrategias: “leí bien, buscá más bibliografía”, la incita, y le dice estar contento porque “fue necesaria esta hecatombe para que me encontraras.” Sin embargo, como los pasos sobre la nieve del fragmento de Debussy que corresponde a la escena, la narradora dice: “Pero no te encontré. No quedó nada en la plataforma de la muerte. Nadie supo decirme dónde se incrusta la vida cuando ya nadie la habita” (2007: 208). Así, la voz narrativa vuelve sobre uno de los temas de la novela: las experiencias que no quedan registradas en los libros, en la Historia a la que Humboldt hace alusión. A su vez, la nieve introduce el tema de la página en blanco, de la potencialidad siempre frágil ante el lenguaje pero también siempre existente.

De este modo, quiero resaltar que el trozo musical cobra una suerte de efecto divergente sobre la palabra escrita y su capacidad de narrar, sacándole protagonismo y dando lugar, a través de otra modalidad, a la experiencia de la narradora de que el sentido que ella busca no se encuentra meramente a través de la escritura, porque hay algo que se escapa entre las palabras.

¹⁰ Por ejemplo, en la dedicatoria que se encuentra al principio del libro: “A Humboldt que vive todavía en las palabras no escritas” y “No sé cómo se cuenta una muerte, Humboldt” (Negroni 2007: 13).

¹¹ Por ejemplo, en Negroni (2014: 33-34 y 36-37).

Por otro lado, en la otra serie de diálogos, aquella entre “las voces con nombres como máscaras: el alma, la palabra casa, el ansia, lo desconocido, Nadie” (Castro 2015a: 178), no hay didascalía alguna. Esta sí es una serie de diálogos que podrían perfectamente entenderse como tradicionalmente narrativos. No obstante, quiero sugerir que estas voces, al comentar y discutir diferentes aspectos de la historia de la narradora protagonista, de sus sentimientos o de su búsqueda, pero asimismo de la narración, cumplen la función de coro de drama griego. Por ejemplo, esto se da a través del uso de comentarios metanarrativos o metalingüísticos:

“Anoche tuve un sueño horrible,” insistió el ansia que odiaba las simplificaciones. “Soñé que llegaba mi madre a visitarme, trayendo un video. El video era azul y mostraba imágenes de Roma. [...]”.
“Respirá hondo”, intervino lo desconocido.
“¿Y si llamamos al alma? No debe andar muy lejos”, propuso la palabra casa.
“¿Te parece? ¿No será demasiado tarde? Ya estamos en la página 61”. (Negroni 2007, 61)

Podemos observar el registro coloquial que le da inmediatez al diálogo, apelando así a una situación de oralidad que también contribuye a convocar a un lector espectador.

Este recurrir a otros medios y modalidades que juegan con desbordar el alcance de lo que pueden decir las palabras sobre el papel, sería una forma más de pelearse “con el sentido de lo que dicen los objetos escriturales” (Bocchino 2011: 104). Contribuyendo a esta lectura, en uno de los diálogos con Humboldt, la narradora expresa: “Quiero que todo estalle, que el lenguaje deje ver la mugre, la baba, el pantano” (2007: 146). Recordemos la alusión a Tadeusz Kantor en *La jaula bajo el trapo* y su estética de los retazos, de introducir lo grotesco, lo bajo en sus representaciones, ya fueran escénicas, textuales o pictóricas. Así, también en este texto que tiende a lo narrativo –sin dejar de tener un fuerte tinte poético– hay, como en toda la obra de Negroni, una expansión del lenguaje hacia lo intermedial, con la introducción de lo visual, lo auditivo, lo táctil.

Un personaje central en esta idea de la puesta en escena es el monje Athanasius que hace de interlocutor de la narradora en sus merodeos por Roma. Athanasius, que se caracteriza por su ubicuidad y por su constante observación del mundo, aparece y desaparece por las calles romanas y ha sido testigo de los sucesos de abducción y muerte de los compañeros de la narradora en la calle Uruguay, en una ciudad de la Argentina de 1976. Así, se pone a la par del lector, quien tampoco puede más que observar el horror que las palabras despliegan ante sus ojos. Athanasius hace constantes referencias a su Museo del Mundo (Negroni 2007: 18), un gabinete de maravillas que el Atanasio Kircher histórico creó a lo largo de su vida como monje jesuita en el Colegio de Roma a mediados del siglo xvii, y que el personaje sigue construyendo en el presente de la narración. Recordando la superposición y combinación de elementos en algunas de las escenas de *La jaula bajo el trapo*, Athanasius tiene en su museo: “Acorazados, obeliscos, masacres, conciertos de animales, jeroglíficos, concep-

ciones de Dios, trompos, juegos de té, circos, listas de pescados, plagas, sombras chinas, ambiciones, zootropos, viajes alrededor del mundo, dictadores, buzos, bicicletas sin manubrio..." (2007: 19).

También Emma, la amiga desaparecida de la narradora, vive ahí. Así, el Museo de Athanasius se presenta como gabinete de trozos de realidad y de historia que al encontrarse en contextos novedosos y entrar en variedad de combinaciones abren a una potencialidad de lecturas de una realidad en la que, como explica el monje, "cada vida es todas las vidas, cada tiempo todos los tiempos" (2007: 20). Así también es la conciencia: un *Wunderkammer* que a su modo particular incorpora el mundo y, a través de "un proceso de integración en el que no se copia de nuevo, sino se constituye, el texto del mundo exterior" (Merleau-Ponty 1993: 31), lo contiene.

4. ESPACIO TEATRAL Y REALIZACIÓN DE UNA VERDAD

A lo largo de este trabajo, vengo discutiendo y argumentando que en los dos textos estudiados, María Negroni recurre a diferentes dimensiones mediales para convocar al lector, llevándolo a una posición de espectador. Esta implica activar no solo la mirada sino otros sentidos y sensaciones para lograr una combinación de lo cognitivo y lo sensorial en la conformación mental de las representaciones que se despliegan en el poema o en la narración. De este modo, como ya postulaba, el lector, al aceptar las reglas de juego propuestas por los textos, se percata de que oposiciones como "mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad" no son "oposiciones lógicas entre términos bien definidos" (Rancière 2010: 19). Así, al activarse como espectador, "también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta" (Rancière 2010: 19). Se puede pensar esta invitación a lectores-espectadores como una invocación a la intersubjetividad del espacio teatral que no presentará "el reflejo de una verdad previa, sino [...] una realización de una verdad" (Merleau-Ponty, 1993: 20) y no de *la* verdad.

Así, de manera análoga al espectador del teatro actual según Thenon, el lector-espectador que aquí propongo quedaría liberado "de una posible reacción emotiva preconcebida o de una recepción que intelectualmente intente dar sentido a la obra" (Thenon 2013: 186). Es decir, la función conativa activada por el recurso de la didascalia en los textos de Negroni, no apela a una acción determinada, sino a una activación de sentidos y sensaciones ante el texto, a *experimentar* el texto. Esto favorecerá la percepción de las combinaciones y configuraciones propuestas para, más que elaborarlo intelectualmente logrando una *comprensión* de lo leído, *experimentar* sensorialmente los espacios que se abren entre las palabras, logrando establecer relaciones no siempre calculadas o esperadas entre la conciencia representada y la propia conciencia de ese lector-espectador.

A partir de la discusión llevada a cabo se puede entonces postular que los textos estudiados invitan a una reflexión, no solo de las limitaciones que presenta el lenguaje en cuanto a sus posibilidades de describir la experiencia, sino

también acerca de las de la noción de sujeto y de la idea de subjetividad unitaria de base.¹² En los ejemplos dados, se fue mostrando que el yo de las obras de Negroni se hace con retazos de otros yo, con citas, con miradas, con oídos, con música. Es un yo que tiene incorporado el mundo. Consecuentemente, al darle cabida a la potencialidad intermedial del escenario teatral, los textos abren a una subjetividad nómada, fluida, que se transforma según diferentes figuraciones en el sentido que les da Rosi Braidotti (2003; 2005): una subjetividad que nunca es sola o fija ante sí misma o ante la Historia, sino que se construye performativamente en los puntos de encuentro con otras subjetividades, otros espacios, otras tecnologías. Desde la intimidad primera de la relación con la madre en *La jaula bajo el trapo* –la primera figuración de la que somos parte como seres vivientes– a la búsqueda en los resquicios de la memoria en *La Anunciación* –que siempre es memoria en relación con otras personas y en otros espacios– los textos de Negroni, al invitar al lector a proyectarse en una suerte de espacio teatral o dramático, crean encarnaciones de la conciencia de un sujeto siempre inmerso en redes fluidas, nunca individual y fijo.

OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter (1998): "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres". En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones iv*. Trad. Roberto J. Blatt Weinstein. Madrid, Taurus, pp. 59-74.
- Bocchino, Adriana (2011): "Escritura como lugar de arraigo en el exilio: Tununa Mercado y María Negroni", *452° F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 4, pp. 92-109.
- Bortignon, Martina (2013): "El sujeto enunciativo en poesía. Propuesta de un modelo de estudio", *Gramma*, vol. xxiv, n.º 51, pp. 40-57.
- Braidotti, Rosi (2003): "Becoming Woman: Or Sexual Difference Revisited", *Theory, Culture & Society*, vol. 20, n.º 3, pp. 43-64.
- (2005): *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Trad. Ana Varela Mateos. Madrid, Ediciones Akal.
- Castro, Andrea (2015a): "El arte como horizonte utópico del sentir en *La Anunciación*", *452° F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 12, pp. 167-181.
- (2015b): "Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni". En: Andrea Castro y Anna Forné (eds.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Cavareto, Adriana (2005): *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, Stanford University Press.

¹² En este sentido, el yo poético de Negroni nunca termina de posicionarse como lo describe Bortignon en su trabajo sobre el sujeto enunciativo en poesía: "Esto es, el sujeto socio-histórico, psicológico, fenomenológico, lingüístico y creativo puede ser un ente fracturado, explosionado, esquizoide, atravesado por pulsiones encontradas, pero, cuando se posiciona en el origen de un discurso y pronuncia 'yo', se instaura una estructura unitaria de base, un umbral, que es el dispositivo de la enunciación" (2013: 42).

- Chion, Michel (1999): *The Voice in Cinema*. Trad. Claudia Gorbman. Nueva York, Columbia University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2003): *The Power of the Figure: Exegesis and Visuality in Christian Art*. Umeå, Dept. of History and Theory of Art.
- (2011): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial.
- Guerrero, Juan Carlos (2010): "Los cuerpos en dolor (i): emblemática del régimen ético de la violencia", *Revista de estudios sociales*, n.º 35, pp. 123-37.
- Iser, Wolfgang (1980): *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Lispector, Clarice (1982): *La pasión según G. H.* Trad. s.n. La Habana, Casa de las Américas.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993): *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Moreno, María (2015): "María Negroni - *La jaula bajo el trapo*". En: *Ediciones de la Palma*. Accesible en <<http://www.edicioneslapalma.com/novedades/193/La-jaula-bajo-el-trapo>> [última consulta: 14.09.2015].
- Negroni, María (2007): *La Anunciación*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2009): "La felicidad de un mundo impreciso", *Revista Literaria AZUL@RTE*. Accesible en <<http://revistaliterariaazularte.blogspot.se/2010/01/maria-negroni-la-felicidad-de-un-mundo.html>> [última consulta: 24.08.2015].
- (2014): *La jaula bajo el trapo*. Madrid, Ediciones La Palma.
- Rancière, Jacques (2010): "El espectador emancipado". En: *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires, Manantial, pp. 9-28.
- Scarano, Laura; Romano, Marcela; Ferrari, Marta (1994): *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Tejeda, Isabel (2002): "Teatro: Tadeusz Kantor - *La clase muerta*", *Enfocarte.com - Revista digital de arte y cultura*. Accesible en <<http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html>> [última consulta: 15.10.2015].
- Thenon, Luis (2013): "La escritura intermedial en la escena actual", *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, n.º 2. Accesible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43928825007>> [última consulta: 15.10.2015].

IMAGINERÍA FOTOSENSIBLE: GUADALUPE SANTA CRUZ Y LA ESCRITURA CON GRABADO

FRANCISCA GARCÍA
Universität Potsdam
mfranciscagarcia@gmail.com

We will have to work together to unravel the unfold /
Tendremos que trabajar juntos para desenredar lo in-
fundao [sic]

Gordon Matta-Clark, *Art Cards*

RESUMEN: A partir de la metáfora “imagería fotosensible”, el ensayo explora cómo el fotograbado afecta la escritura de la autora chilena Guadalupe Santa Cruz. El grabado no solo implica aquí una técnica artística, sino también una imaginación crítica sobre el movimiento, las huellas y la memoria colectiva. La revisión del programa literario de la autora (*ars poetica*), permite afirmar que el grabado brinda la principal estrategia para activar la prosa y arraigar la palabra en el contexto de alienación social generalizada en la post-dictadura chilena (década del 90). Si bien planteo que la influencia de esta imaginación del grabado está presente en todo el proyecto literario de la autora, me centro en la revisión de dos novelas: *Quebrada: las cordilleras en andas* (2007) y la recientemente publicada y póstuma *Esta parcela* (2015), las cuales incorporan una serie de imágenes impresas.

PALABRAS CLAVE: Guadalupe Santa Cruz; foto-grabado; escritura; transferencia; movimiento; cuerpo

ABSTRACT: Starting from the suggested metaphor “photosensitive imagery”, this essay explores how the photoengraving affects the creative writing by Chilean authoress Guadalupe Santa Cruz. Here we understand the photoengraving in its transit from a technique to a critical imagination about movement, traces

and collective memory. Through a revision of Santa Cruz's literary program (*ars poetica*), it is possible to affirm that the photoengraving activates and roots the literacy, in the context of a generalized social alienation in the Chilean post-dictatorial times (90's). Although I argue the photoengraving's imagination be present in her whole literary project, I focus in two specific novels which add iconographic series: *Quebrada: las cordilleras en andas* (2007) and the recently and posthumous, *Esta parcela* (2015).

KEYWORDS: Guadalupe Santa Cruz; Photoengraving; Writing; Transference; Movement; Body



Me ha interesado en la presente lectura reflexionar sobre las relaciones poéticas y políticas que se establecen en el proyecto literario de la autora chilena Guadalupe Santa Cruz (1952-2015) a propósito de la interacción entre grabado y escritura. Específicamente, he apostado por pensar que en este proyecto el grabado no implica simplemente una técnica para la producción e impresión serializada de imágenes, las cuales, en efecto, se incluyen en algunas de sus novelas. De otra manera, por medio de la metáfora "imagería fotosensible", me he propuesto indagar en cómo ambas prácticas en este proyecto, grabado y escritura, se afectan, contaminan y solapan entre sí, al modo de fuerzas creativas que complementan y enriquecen la articulación de sentido. De este modo, voy a proponer que el grabado se vuelve en la operación de la ficción cada vez más imagen literaria, y la palabra, a su vez, relega su función semántica para privilegiar el metalenguaje, volviéndose pura materialidad significativa, matriz de tallado, superficie expuesta y fotosensible.

El fotograbado es una técnica que trabaja revelando o transfiriendo imágenes fotográficas a placas cubiertas con emulsiones sensibles a la luz. Estas placas permiten la impresión de nuevas copias de la imagen original, pero ya intervenida y transformada en el procedimiento de la transferencia. Al momento de reflexionar sobre estos trasposos y afectaciones entre grabado y escritura, la metáfora de "imagería fotosensible" se tornó productiva en la medida en que el conjunto de imágenes literarias (*imagería*) propuestas por Guadalupe Santa Cruz explorarían continuamente el gesto de sacar a la luz o de "revelar" mundos en potencia, realidades pequeñas, ínfimas y sensibles, es decir, memorias y relatos que producen los cuerpos y sus experiencias, huellas que no son fácilmente perceptibles en la superficie del presente, siempre administrado por la lógica de los grandes discursos homogeneizantes.¹

Para la siguiente lectura trabajo a partir de algunas constataciones a propósito de la novela póstuma *Esta parcela* (2015), que instala la problemática grabado-escritura ligada al ejercicio de la memoria. A partir de ella, recorro algunas

¹ Para esta propuesta han sido contempladas algunas lecturas críticas sobre el grabado como estrategia artística en el contexto latinoamericano. Véase Cochiarale (1984) y Mellado (1995).

perspectivas críticas de la autora expuestas en su obra ensayística y también enlace finalmente con los textos e imágenes incluidos en el libro *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006).²

1. LOS CUERPOS-MATRICES

Antes de convertirse en escritora, Guadalupe Santa Cruz se había formado como grabadora en la Escuela de Bellas Artes de Lieja, Bélgica, país en donde también integró la Asociación de Grabadores La Poupée d'Encre en la década de los ochenta. Luego del golpe militar de 1973, Santa Cruz, con estudios en filosofía en Chile, salió al exilio por diez años y fue solo tras su retorno —ya como grabadora— cuando comenzó a publicar su prosa literaria: su primer libro es *Salir (la balsa)* (1989), que es la memoria propia del regreso a “la casa”, seguido de *Cita capital* (1992), *El contagio* (1997), *Los conversos* (2001),³ *Plasma* (2005), *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006), *Ojo líquido* (2011) y la selección de ensayos *Lo que vibra por las superficies* (2013). De manera póstuma se publica *Esta parcela* (2015).

En la actualidad este legado ya ha comenzado a formar parte de un canon literario expandido, que reconoce el conjunto de escrituras refractarias y subversivas que en el ámbito chileno comenzaron a germinar durante la década del ochenta en plena dictadura militar, cuyos nombres internacionales más resonantes probablemente sean hoy los de Diamela Eltit y Ana María del Río. Particularmente, su literatura ha sido reconocida en su potencial de construcción de la memoria colectiva, en el sentido del rescate y visibilidad de experiencias y sujetos siempre relegados de las metanarrativas, hombres y mujeres en permanente vagabundeo que co-habitan espacios urbanos marginales o liminales (Acevedo 2009, Barrientos 2013, Lombardo 2014, Ortega 2010, Oyarzún 2001). A su vez, su literatura también ha servido como eje de reflexión sobre la construcción del sujeto femenino afectado por las tramas tensionales de la historia dictatorial, además de las lógicas masculinizantes de la tradición literaria local (García 2013, Ojeda 1999, Olea 1998).

Mientras que las nociones de ciudad, memoria y cuerpo han sido útiles para trazar los principales ejes de lectura que tensan su proyecto literario —poético también, por cierto—, algo ha sucedido a partir de su fallecimiento reciente, en la medida en que diversos medios y reseñas han comenzado a complementar su oficio literario con el de la grabadora y su consecuente filiación al campo de las artes visuales. Estos énfasis, que inscriben la inquietud “transmedial” en el proyecto de la autora, no han tenido eco, sin embargo, en la producción de

² El presente texto no ha podido estar acompañado de las imágenes incluidas en *Esta parcela*, puesto que en el intento de conseguir la autorización en marzo de 2016 no he recibido la confirmación de Alquimia Ediciones. Sin embargo, parte de la obra en grabado de la autora, especialmente su serie “Quebrada” que se incluye en la novela homónima, puede revisarse en la siguiente página web: <<http://ventagsc.tumblr.com/>>.

³ A partir de *Los Conversos*, la autora realiza dos exposiciones de grabado, *Crujía I* y *Crujía II*, en Santiago de Chile en el año 2001, entre otras exposiciones en ese mismo periodo.

textos críticos hasta ahora constatables, que aborden sistemáticamente la dimensión extra-literaria de su producción.

Probablemente dichas insistencias tengan relación con la novela publicada de forma póstuma *Esta parcela* (2015), que incluye una serie de ocho fotograbados. Esta novela se presenta irregular, deforme, respecto del modelo de la novela canónica, en la medida de su presentación por medio de fragmentos titulados que subvierten la linealidad propia de la escritura y la idea de un solo argumento definido y conclusivo.

Además de esas características, la serie de imágenes monocromas configura paralelamente un relato visual, el cual permitiría arriesgar el reconocimiento de al menos dos dinámicas de acción que plantean estas imágenes respecto de los textos. Si bien en el texto no hay una alusión directa al grabado y su práctica, tanto la serie de imágenes impresas a intervalos como la construcción de ciertas imágenes literarias dejarían constancia de esta práctica:

Mi cuerpo produce imágenes asiduamente [...] las contemplo en la pantalla y no sé leer [...]. Estoy hecha de caligrafías y de otras sustancias, desconozco esa letra que sin embargo leo intrigada como una película de mí, manchas, figuras que vienen en el hálito de un líquido de contraste bebido en el tiempo que entre todos los tiempos llaman instante. El mundo al instante me deja estupefacta, y esas estampas, todo aquello de lo que mi organismo es la imagen. (Santa Cruz 2015: 17-18)

En esta cita el cuerpo se presenta como una matriz para la producción de imágenes. Específicamente, el relato alude aquí a la tecnología del escáner, a su ojo tecnológico, que es el que produce imágenes del cuerpo en el contexto de un hospital. El motivo del cuerpo-matriz no solo es patente en su presentación en la novela mediada por tecnologías, sino sobre todo en la descripción de los sudores y flujos del cuerpo, en su producción de manchas, huellas o "partituras" que se van despidiendo en el trajín de la experiencia cotidiana, en los itinerarios por la ciudad o el contacto con otros cuerpos. "Sí, la saliva, espuma, unción o escupitajo se adhiere a cada cosa viva, toca sin miedo porque al tocar ya es lo tocado, sin dejar de apegarse y ser la cosa viva, como un órgano" (Santa Cruz 2015: 21).

Bajo esa misma concepción de este cuerpo-matriz, la novela no solo reconocerá estos residuos materiales u orgánicos. El relevo de los sueños como imágenes emerge también como un tipo de estampa, que viaja como resultado de las expulsiones simbólicas que realizan los humores de los cuerpos, en la tensión de lo vivido y lo deseado, de lo que se tiene o lo que se desea obtener:

El duermevela así como la noche nocturna empujan las mismas imágenes solubles por este cordón maleable: los sueños [...] los sueños prolongan la ronda de este matraz de solución fotosensible recubierto por plástico negro que se cree matriz, distribuye la viscosa consistencia del sueño [...]. Es otro el tictac que contagia a los sueños al ser bombeado el líquido traslúcido –bermellón cuando es fotosensible en exceso– un tiempo fluido que ni la maraña de venas plásticas exteriores contiene, ni el rectángulo de la cama. (Santa Cruz 2015: 33)

La serie de ocho imágenes impresas en fotograbado, por su parte, condicionan una relación particular con los textos. Aquellas figuraciones abstractas ensayan una y otra vez las formas de tramas, madejas y marañas, con sus filamentos, hilvanos o mechones, que son iconografías pero también las palabras y el campo semántico por el que transita toda la novela con sus imágenes literarias. Podríamos deducir en este caso que aquellas iconografías plantean un tipo de representación abstracta y deforme sobre realidades ficcionadas, que remiten a objetos comunes y corrientes, a formas reconocibles, pequeñas, propias de la cotidianidad, como lo serían una cabellera, una peluca, una bola de pelos, un mechón de hierbas, fragmentos textiles, volutas de hilo, enredos de cables o, también, el cordón umbilical.

La imagen impresa en la página 31 exhibe un mechón, al parecer de pelo humano, que cae y se enrosca en las puntas. El trazo extremadamente fino potencia el movimiento de estas hebras, su dinámica del enroscarse. En el texto contiguo a la imagen puede leerse: “El segundo sueño fue de melenas y madejas [...] los camiones y sus remolques venían repletos de extensos mechones de hierba entre azafranados y húmedos”. También, un poco más adelante, se señala: “¿Vendí o perdí la cabellera? Por todos lados semejanzas en filamentos, sondas, tubos, cables transparentes. Me absorbe la larga y delgada manguera del suero” (32).

En la imagen impresa en la página 25 dos trozos de textil se presentan uno al lado del otro, como trozos desechados que parecen querer acercarse el uno al otro, mediante hebras que no acaban de conectarlos. Su entramado es dispar, probablemente no poseen el mismo tejido de origen, no fueron entramados al mismo tiempo, por lo que su unión configuraría un montaje, la unión de lo inconexo. Unas páginas antes de la presentación de esta imagen, el texto afirma: “Sobre la mesa del comedor en la galería rearma de otros suéteres y pulóveres de lana desechados, no recurre al tejido que abomina sino a la costura para entender cómo de esa materia se ensamblan los cortes y se unen los puntos que desembocan en una figura parecida a su cuerpo” (19); o, un poco más adelante, “las volutas de hilo que forma la aguja insisten en esa lana mullida solo para sujetar las hebras del tejido cercenado y sostener los bordes en que las piezas se acoplan, fabrican silencio, lo prolongan” (22).

Más allá de un argumento, esta novela-*parcela* produce y disemina imágenes fragmentarias. Imágenes iconográficas y literarias que se contaminan, como desdoblamientos, en la medida que, lo que una dice, no puede decirlo la otra y viceversa. Hay en esa deformación del narrar en lo microscópico y en esa operación de la ficción refractaria, un anhelo de pluralidad. La representación abstracta en los fotograbados sobrepone una mirada, una percepción particular y el relato que teje un cuerpo singular en su experiencia vivida y su percepción de lo cotidiano.

2. LA PALABRA EN CRISIS

En 1998 la crítica Raquel Olea presenta un estudio sobre un conjunto de proyectos de escritura de mujeres chilenas que habían comenzado a publicar sus trabajos durante la década del ochenta. Por medio de la noción de “lengua víbora”, Olea identifica un programa de escritura común para estas mujeres, que habría implicado la apertura de un espacio de lo femenino generado desde un doble gesto crítico: la disidencia a la dictadura cívico-militar en el país, por una parte, a través de poéticas críticas y alternativas que cuestionaron los modos de representación que promovía la cultura hegemónica; y por otra parte, en función de la fisura que abren respecto de una tradición marcadamente masculina de las letras nacionales, que desde mediados del siglo veinte venía definiendo el campo de juego de “lo público” y “lo político”:

Hablas traicioneras en un espacio donde no tienen nada que perder. Hablas que usurpan lugares, que bifurcan sentidos. [...] Hablas que al destilar su deseo desdican los discursos dominantes que las constituyeron “huecas”, signos vacíos, pura réplica envenenada de un deseo de poder no formulado. Por eso he llamado “lengua víbora”, la escenificación de escrituras de mujeres que en la constitución de sus hablas plegadas, en sus dobleces, pueden portar los “eslabones semióticos” (Deleuze) de otro sistema de signos. (Olea 1998: 13)

Raquel Olea se refiere en su estudio a los proyectos de narradoras y poetas como Guadalupe Santa Cruz, Diamela Eltit, Mercedes Valdivieso, Marina Arrate, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Eugenia Brito y Elvira Hernández, cuyas “lenguas víboras” subvierten el anhelo dominante de la palabra transparente y hegemónica que registran y diseminan los discursos. De esta forma, la “lengua víbora” como escritura alternativa, da cuenta de un nuevo modo de decir arraigado al hacer y la experiencia de los cuerpos y sus memorias, resistentes a la “réplica envenenada” –y diríamos, también, infinita– que define al permanente “deseo de poder no formulado”.

Este programa heterogéneo organizado por Olea en su estudio, que es individual y colectivo a la vez, dialoga estrechamente con el diagnóstico y con el programa que la propia Guadalupe Santa Cruz describe a propósito, no ya de los tiempos dictatoriales, sino de un momento posterior, post-totalitario, de la llamada “transición democrática” en Chile. En ese contexto la autora ve cómo aún prevalecen de manera tácita y aún sofisticada las lógicas políticas y epistémicas de la dictadura. La serie de ensayos publicados en el volumen *Lo que vibra por las superficies*, trabajan desde distintos puntos de vista lo que ella nombra como “la dificultad de decir”. A medio camino entre lo poético y lo político, estos ensayos estrujan y manipulan el lenguaje escrito, en una situación de correspondencia entre lo que se describe y la forma cómo se hace:

... la tragedia del adelgazamiento de las palabras, la pérdida de su don de nombrar que ha habitado nuestro acontecer en Chile no solo durante la dictadura cívico-militar sino, de manera más sutil y pernicioso, en el transcurso de

los veinte años de gobierno de la Concertación, cuando este bien común, la palabra, fue objeto de ingenierías del lenguaje en vez de multiplicar sus *usos* y *costumbres*. (Santa Cruz 2013: 19)

Esta tragedia tiene lugar en la estela de las políticas neoliberales del recambio, que superponen el discurso político con las lógicas de manipulación propias del márketing. Es un momento en que la lengua ha perdido conexión con la realidad, en el sentido de la distancia y réplica permanente que ensayan los discursos una y otra vez sobre sí mismos, y también, en el sentido de la fijación de la lengua, que ya no tiene la capacidad de crecer y transformarse, de seguir el pulso natural de cambio derivado de los “usos y costumbres” propios de la vida y la cultura siempre en movimiento.

Al modo de una escritura reactiva, el programa de Santa Cruz convoca a volver a los cuerpos y sus relatos, a reconectar sus experiencias con el potencial efectivo del referir. “Ensayar decir, de todas las formas posibles, en el cuerpo a cuerpo con la lengua, contra la distancia entre palabras y acontecimientos, en lo estrecho del alfabeto, con letras que es preciso volver imágenes para otorgarles nuevos entendimientos” (Santa Cruz 2013: 18). El programa de la autora demanda así menos discurso y más relato, en una operación en que la palabra forzosamente se vuelve opaca y heterogénea, imagen espejeante de la pluralidad y la heterogeneidad de cuerpos, culturas y experiencias. Retornar al cuerpo, desconfiar de lo dicho, generar palabra, transformar el lenguaje: el ejercicio de escribir deberá dar una respuesta a la urgencia que significa devolver la vida a la palabra:

... una pregunta que, a pesar de las diferentes y sucesivas inclinaciones personales para abordarla, en mí sigue abierta y de modo cada vez más vasto: así los nombres en sus distintas declinaciones para nuestro continente; así la historia alojada siempre en algún espacio y los cuerpos imprimiéndole al tiempo –nunca lineal ni uniforme– un lugar; así la profunda disputa por la velocidad, valor dominante de hoy entendido solo desde una orilla, la misma que recorta el tiempo en contra de los cuerpos que poseen un relato. (Santa Cruz 2013: 17)

3. EL RELIEVE DE LAS SUPERFICIES

El énfasis en la exposición de aquel “cuerpo-matriz” que fue propio al trabajo de *Esta parcela*, se corresponde a la del “territorio-matriz” en una novela anterior, *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006). La fijación en el territorio permite aquí inaugurar una conciencia del tiempo en su naturaleza deforme, en la medida en que el territorio evidencia las huellas de un montaje de historias diversas que interactúan en el paisaje: la historia del pastoreo y el nomadismo de las culturas prehispánicas, la historia colonial, la historia de la represión militar en distintos momentos, la historia de la minería y el tráfico transnacional de mercancías. Historias de arrieros, pirquineros y huaqueros, de pasajeros y exploradores, de agricultores y pastores, de misioneros y comuneros. Los relieves del paisaje de estas “quebradas” en el llamado “norte grande” chileno, generan una historia de convivencias. El territorio se evidencia como una matriz o superficie siempre expuesta al bruído de la intervención:

Recorro distancias sin nombre, habito por largos instantes un espacio que no se llama hasta tropezar con palabras. Entretanto las letras son asaltadas por aquello que ven y el Norte crece como una página en blanco que se cuela en un libro escrito por otros. Solo el vacío de la página me pertenece, hoja en blanco, cochina y apelmazada por el trajín de los viajes. (Santa Cruz 2006: s.p.)

El libro *Quebrada. Las cordilleras en andas* es un viaje, y al mismo tiempo, el viaje narrado pretende ser un libro. El relato se concentra principalmente en los itinerarios de viaje de una(s) pasajera(s), que es una y varias a la vez, que deambulan por el desierto recopilando textos e imágenes, testimonios y palabras, rostros y relatos, a partir de capturas, encuentros y conversaciones. El viaje marca y deja huellas en el cuerpo que transita: "Como si el cuerpo guardara en memoria la enormidad de distancia recorrida y el exceso de paisaje se hiciera mugre con la que es preciso habitar" (s.p.).

Así como estas pasajeras van acumulando los materiales para un libro "en blanco", aún por escribir, que necesariamente será "escrito por otros", la novela va dejando también evidencia de esos materiales recopilados, bajo la forma de un montaje. Decenas de imágenes realizadas en fotograbado pueblan las páginas de este libro, a veces dispuestas en series de a dos, tres o cuatro por página, otras veces ocupan la doble página completa, como si se tratara de grandes láminas de impresión. Estas imágenes, tal como en *Esta parcela*, consisten en figuraciones abstractas, pura textura, aunque a veces es posible distinguir rasgos de la fotografía original desde la cual se trabaja, fotografías capturadas en el viaje, en el recorrido de las pasajeras. El grabado deforma la imagen fotográfica inicial, la ensucia, la hace ilegible, como evidenciando el filtro de la subjetividad, del trabajo invertido y la singularidad de la experiencia del viaje. Las pasajeras, de este modo, no solo recorren el desierto, capturan fotografías, recopilan textos e imágenes, sino que practican también el oficio del grabado.

Las imágenes no constituyen entonces representaciones, sino más bien testimonios visuales. Estas imágenes no muestran rostros ni cuerpos, más bien sus propias huellas. Textos encontrados ("baile pirata de Cristo rey", "religioso torero devoto"), fragmentos de mapas locales que identifican ínfimos asentamientos ("Pueblo hundido" "San Juan", "Paso cerrado"). Estos textos fotografados se transforman en textos al borde de lo legible por el ejercicio del grabado, que opera como intervención sobre el anhelo de transparencia y representación que le es propio a la fotografía. Otras imágenes dejan ver estructuras construidas, fragmentos de vivienda, bodega, pórticos; también restos textiles con sus hilvanes apretados o tramas deshilachadas. Está la presencia de la flora también, que viene a contradecir la esterilidad del que es considerado el desierto más árido del mundo:

Calco los pies de cabra, las cabrías. Modifican levemente su forma según el pulso, no me canso de repetir su nombre, su silueta. Traslado el signo de un soporte a otro para multiplicar el goce de la escritura y pienso en el viaje de las letras por nuestros cuerpos de historia. (Santa Cruz 2006: s.p.)

Quebrada introduce como parte de su estructura una sección titulada “La matriz”, que se presenta en diferentes ocasiones a través de las páginas. Aquella sección funciona como una especie de “manual” que explica cómo se producen las imágenes que se integran en el libro, describiendo los procedimientos del grabado. Sumado a ello, estas secciones van tejiendo una relación con el hecho mismo de escribir, trazando la clave grabado-escritura como una necesidad para la construcción de la memoria colectiva. No sabemos quién escribe, pueden ser las pasajeras mismas que hacen las capturas fotográficas; es también la voz de la autora de este libro que entra y sale de la ficción. La presencia de estos apartados titulados “La matriz”, relativizan las fronteras acostumbradas entre ficción y realidad, y son precisamente ellas las marcas más evidentes de la ambigüedad de la obra, que se resiste a cualquier clasificación posible: libro de viajes, cuaderno de campo, foto-libro, o “informe amoroso”, como señala el artista visual chileno Eugenio Dittborn en su contraportada.

“Es distinto escribir ‘yermo’ a pulir una superficie, con la goma abrasiva, que lleva por nombre yermo [...]. Es distinto escribir yermo a tocar la palabra y dejarse rasmillar por su materia. Las palabras, al igual que la matriz de metal, poseen diversas napas difíciles de distinguir” (s.p.). La cita realza el trabajo sobre la palabra a partir de su materialidad, ejercicio metalingüístico, conectándola con el procedimiento de la intervención de la placa fotosensible.

“Me atrae el grabado porque es trabajo”, señala la voz en “La matriz”. “Lo que me ata al grabado es el error, nada en él es definitivo. Una equivocación es punto de partida”. Estas descripciones del “manual” van dando cuenta de cómo se articula la palabra ligada a la memoria, en su gesto de recorrido, rastreo, recopilación. Hay una valoración de esa experiencia laboriosa, de ese proceso, más que una evaluación o valoración sobre lo que estrictamente se recopila, los logros, los cuales se resisten a cualquier perspectiva analítica o casillero crítico heredado. “Ensucia por lo mismo que el aluminio es blando, que no resiste la borradura completa, nunca retorna al blanco” (s.p.). La placa que produce el fotograbado genera una alegoría de la forma en que almacena y transfiere el cuerpo sus propias memorias, que nunca resisten la borradura completa, el “re-seteo” absoluto:

... es temible el ácido. Carcome hasta perforar. Su ebullición acelera el desgaste que se concentra en las zonas permeables. Cuando estas son frágiles recubro la capa de brea con barniz blando, la manteca lo hace más resistente. Bajo la mascarilla y empecinada, las manos enguantadas y febril ante el efecto del ácido obrando en la obra, siento la transpiración salada en torno a la boca, recuerda la sal en los momentos del amor, la misma tensión, la misma atención sujeta a una esquina de la carne que se expande hasta delirar. Delirio salado y sin forma, trasladándose de un puerto a otro, carente de nombre. No choca con lo conocido, salvo para volver en sí. Es el momento en que retiro la matriz del líquido corrosivo para observarla a la luz. Extiendo un dedo y palpo relieve.

En el curso de ese procedimiento, la voz remite a las memorias de experiencias ya vividas por su propio cuerpo. Todo en *Quebrada* se presenta vinculado, hebras que entrelazan la memoria del territorio con la de los cuerpos, del

paisaje con la historia, la memoria de las pasajeras que vagabundean con la memoria de la autora que también viaja. Los hilvanes unen también la ficción con la realidad, tal como le es propio a la memoria que en su inesperada emergencia revuelve los tiempos y al modo de un repositorio dinámico aporta un saber vivo y en continua expansión, que opera frenando a contramano la arbitrariedad y la fuerza generalizante de los metadiscursos.

OBRAS CITADAS

- Acevedo, Rafael (2009): "El contagio de Guadalupe Santa Cruz: ficcionalización y contexto urbano autoritario". En: Maribel Ortiz y Vanessa Vilches (eds.), *Escribir la ciudad*, San Juan, P.R., Fragmentoimán, pp. 163-172.
- Barrientos, Mónica (2013): "La fisura del espacio y la toxicidad de los cuerpos: *El Contagio* de Guadalupe Santa Cruz y *Fruta podrida* de Lina Meruane", *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 44, n.º 1. Accesible en <<http://letras.s5.com/gscr190316.html>> [última visita: 29.12.2016]
- Cocchiarale, Fernando (1984): "Gravura". En: *Local da ação. Anna Bella Geiger*. Múnich, Galerie Maeder, s.p. [catálogo];
- García, Francisca (2013): "Poétesses chiliennes sous la dictature (1973-1990)". En : *Dictionnaire des Femmes créatrices*. Tomo III. París, Éditions des Femmes, pp. 3484-3485.
- Lombardo, Francesca (2004): "De grafías e incisiones: dos novelas de Guadalupe Santa Cruz". En: *Pulsiones estéticas: escritura de mujeres en Chile*. Santiago de Chile, Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (Cegecal) / Facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad de Chile / Editorial Cuarto Propio. Accesible en <<http://letras.s5.com/gsc131209.html>> [última visita: 29.12.2016]
- Mellado, Justo Pastor (1995): *La novela chilena del grabado*. San Antonio, Editorial Economías de Guerra. Accesible en <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0055093.pdf>> [última visita: 04.04.2016].
- Ojeda, Cecilia (1999): "Recuperando el sujeto femenino exiliado: 'Salir (la balsa)' de Guadalupe Santa Cruz", *Acta literaria*, vol. 24, pp. 93-107.
- Olea, Raquel (1998): *Lengua víbora / producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Ortega, Julio (2010): "Guadalupe Santa Cruz desde los márgenes". En: *La imaginación crítica. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 587-592.
- Oyarzún, Kemy (2001): "Los fuegos de la memoria: *Los conversos* de Guadalupe Santa Cruz", *Revista de Crítica Cultural*, n.º 23. Accesible en <<http://letras.s5.com/gscr090215.html>> [última visita: 29.12.2016]
- Rojas, Sergio (2009): "La 'epoché' de las quebradas". En: *Las obras y sus relatos II*. Santiago de Chile, Ediciones Departamento de Artes Visuales / Universidad de Chile, pp. 215-224.
- Santa Cruz, Guadalupe (2006): *Quebrada. Las cordilleras en andas*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- (2013): *Lo que vibra por las superficies*. Santiago de Chile, Sangría Editora.
- (2015): *Esta parcela*. Santiago de Chile, Alquimia Ediciones.

YO SOY LA RUMBA, DE ÁNGEL GUSTAVO INFANTE:
CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE
UNA IDENTIDAD POSMODERNA¹JAVIER IGNACIO ALARCÓN BERMEJO
Universidad de Alcalá
nachoalarcon2@gmail.com

RESUMEN: En el título de la única novela de Ángel Gustavo Infante, *Yo soy la rumba* (1992), se enuncia una identidad. Esta se forma desde la música y a través del texto, produciendo un "yo" intratextual que se estructura a partir de su relación con la música, la radio, el periódico y otros textos literarios. La novela narra la vida de un compositor de salsa, su infancia en el "cerro" y su madurez en la movida *underground* de salsa caraqueña. El resultado es, siguiendo el análisis que realiza Dällenbach en *El relato especular*, una *mise en abyme* que reproduce dentro del texto tanto al creador como el proceso creativo: la obra es un relato especular que refleja en sus páginas la producción del texto artístico. Este mecanismo está sostenido por una intertextualidad metaléptica: el texto se inserta, de manera consciente, dentro una tradición que incluye otra obra del mismo autor, *Cerrícolas* (1987), y construye una identidad diferente y cercana a la de Infante. La especularidad aparece, entonces, a través de un collage de referencias intermediales: la imitación de libretos de radios, *jingles*, fragmentos de canciones, recortes publicitarios del periódico. Sobre todo, la prosa de Infante deviene en el ritmo de la música que busca emular: la salsa, el bolero, etc. Tomando esto en cuenta, podemos afirmar que la novela construye una identidad ficticia que sirve para reflexionar en torno a lo que llamaremos la identidad posmoderna y que refleja, dentro del texto, la función autorial del discurso.

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto del Plan Nacional "La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales. 1980-2013" (FFI2013-40918-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

PALABRAS CLAVE: *Yo soy la rumba*; Ángel Gustavo Infante; identidad posmoderna; especularidad; intertextualidad; intermedialidad; música

ABSTRACT: In the title of Ángel Gustavo Infante's only novel, *Yo soy la rumba* (1992), an identity is enunciated. It is formed from music and through the text, producing an intertextual "I" that structures itself from his relation with the music, the radio, the newspapers, and other literary texts. The novel narrates the story of a *salsa* composer, his childhood in the "cerro" or ghetto and his life as an adult in Caracas's underground *salsa* movement. Following Dällenbach's analysis in *El relato especular*, we can say that the text presents a *mise en abyme* that reproduces inside the story both the author and the creative process: the novel is a specular tale that reflects inside its pages the production of an artistic text. This mechanism is supported by a metaleptic intertextuality: in a self-conscious manner, the text inserts itself into a literary tradition that includes other works by the same author, *Cerrícolas* (1987), and so it builds an identity that differentiates itself from Infante, but still have some relations with him as an author. The specularity appears through a collage of intermedial references: the imitation of radio scripts, jingles, fragments of songs, and newspapers clippings. Above all, Ángel Gustavo Infante's prose evokes the rhythm of the music that he wants to emulate, like *salsa*, *bolero*, etc. Considering all of this, we can say that the novel constructs a fictitious self that reflects what we will call the postmodern identity and also reflects the function of the author inside the text.

KEYWORDS: *Yo soy la rumba*; Ángel Gustavo Infante; Posmodern Identity; Specularity; Intermedia; Intertextuality; Music; *Salsa*



El título de la novela de Ángel Gustavo Infante, *Yo soy la rumba* (1992), afirma una identidad, un "yo" que sirve como eje a la historia. En consecuencia, la obra se presenta como un relato identitario que se construye desde los distintos referentes culturales que se cruzan con la vida del narrador, a los cuales él da significado y que, también, le dan significado. En consecuencia, y tomando en cuenta que el texto despliega la relación del yo de su protagonista con su contexto social y cultural, podemos leerlo como un entramado intertextual e intermedial. Dicho en otras palabras, dentro del discurso narrativo de la novela se cruzan distintas voces y diversos medios, así como se realizan referencias a un universo textual y transtextual que resulta esencial. Pero Infante va más lejos, en tanto que el protagonista-narrador genera, en ciertos puntos, un reflejo indirecto del autor y, en consecuencia, su existencia puede ser leída como una reflexión en torno a la producción de un texto artístico. El resultado es un discurso meta-ficcional que reflexiona en torno a lo que llamaremos, más adelante, la identidad posmoderna. Nuestra labor en este artículo será analizar cómo se construye el "yo" que sirve de eje a la ficción de Infante.

Desde antes de la publicación de *Yo soy la rumba*, la narrativa de Infante venía trabajando los distintos elementos que encontramos en su primera y,

hasta la fecha, única novela: la oralidad en el discurso narrativo, la presencia del mundo marginal de la capital venezolana, la rumba, la música, etc. Su famoso cuento "Joselolo" (1987) y la colección de relatos *Cerrícolas* (1987) trajeron a la literatura venezolana el cerro (nombre con el cual se denomina a los guetos marginales de Caracas) y la fiesta. Si bien ya existían en la tradición literaria del país aproximaciones a estas zonas de la capital venezolana y al habla urbana de sus habitantes, Infante realiza un acercamiento distinto: más que una mirada crítica sobre las barriadas caraqueñas, el autor entra en ellas y nos muestra su realidad humana. En este sentido, podemos decir que Infante es el narrador del cerro. Es por esto que los relatos que le dieron fama –al igual que *Yo soy la rumba*– resultan claves dentro de la narrativa venezolana.² Partiendo de esta premisa, es importante considerar que para la construcción de este universo ficcional, en el cual la música y la cultura popular son claves, la intertextualidad y la intermedialidad se vuelven fundamentales: sirven para estructurar un mundo que no se puede entender aisladamente, sino dentro de un contexto cultural dinámico y heterogéneo.

Nuestro análisis se construirá utilizando estas afirmaciones como guía de lectura de la novela: el objetivo es revisar cómo se estructura *Yo soy la rumba*, cómo se relaciona con los referentes intertextuales e intermediales y cómo su discurso se hace autorreflexivo. Veremos, en resumen, cómo el texto es capaz de capturar una amplísima gama de relaciones culturales en su discurso y, simultáneamente, de apropiarse de ellas.

1. FRAGMENTOS DEL "YO": APROXIMACIONES A LA ESTRUCTURA DE *YO SOY LA RUMBA*

La novela está estructurada en dos partes, o "edades", en las que se narran dos épocas de la vida de Sebastián, el protagonista. Siguiendo el prólogo que realiza Carlos Sandoval al volumen recopilatorio de la obra de Infante, *Todos vuelven* (2012), podemos afirmar que la "Primera edad" se presenta como una suerte de *Bildungsroman* (Sandoval 2012: 19). En esta, el narrador-protagonista cuenta sus años de iniciación: las noches espiando a su vecina, la Gorda Elisa, a través del "ojo mágico", un orificio que le permite mirar la habitación del otro lado de la pared de su casa; las desventuras de su hermano Alfi y su banda de *hippies*; su primer enamoramiento y novia; y sus conversaciones con el "Maestro-Vanguardia", Néstor, un profesor suplente que sirve de guía intelectual y espiritual al joven protagonista. En la "Segunda edad" nos encontramos a un Sebastián maduro, compositor de salsa, parte de la movida *underground* caraqueña. El narrador de esta segunda parte, como podremos ir viendo, es mucho más complejo y se dedica a narrar su vida en el cerro: la anécdota de la última edad gira en torno a un hombre desaparecido y teje una serie de tramas que se cruzan en el mundo marginal de la capital venezolana, vistas a través de la mirada de Sebastián.

² Para una revisión detenida de la relevancia de los primeros textos del autor se puede consultar el trabajo de Martínez Bachrich (2012).

El texto, por lo tanto, se centra en dos momentos de la vida del protagonista, cada uno narrado con un tono diferente. En "Las edades de una escritura" (2012), el prólogo de Carlos Sandoval que citamos previamente, se describe el registro de la "Primera edad" con las siguientes palabras: "está construida de manera cronológica y se deja leer con frescura [...] por la agilidad de la escritura que permite colar las más tremebundas situaciones de manera sutil y efectiva" (Sandoval 2012: 19). En cambio, al referirse a la "Segunda edad", Sandoval afirma: "[las distintas tramas] generan un trepidante caleidoscopio que refleja el vértigo de una ciudad donde cohabitan todas las posibilidades de realización y de decadencia humanas" (2012: 19).³

La tangible diferencia de registros, sin embargo, no es arbitraria. La primera edad se narra retrospectivamente. El narrador-protagonista recuerda su infancia y el registro es coherente con esta intención. Desde las primeras páginas notamos el distanciamiento de Sebastián con respecto a su "yo" pasado: "Ahora entiendo por qué Alfi no me trajo la batería desde San Francisco. Sus razones fueron tan pobres que solo un niño como yo pudo creerlas" (Infante 2012c: 277). En este fragmento, con el que se abre la novela, podemos apreciar cómo el narrador se separa de su "yo" pasado, que cree ingenuamente la excusa de su hermano por ser "solo un niño". Este tono se sostiene a lo largo de la primera parte. La anécdota es una mirada en la memoria del protagonista y, en consecuencia, es narrada de manera lineal, desde la voz de Sebastián y respetando la cronología de los hechos, ordenados con la claridad que posibilita la distancia temporal.

La segunda edad, en cambio, se permite experimentar con estrategias narrativas más complejas. Sebastián se convierte en testigo, aunque con cierto carácter protagonístico, de distintas historias. En consecuencia, el narrador se hace polifónico e incorpora, incluso, la voz de otros personajes. En el capítulo "Un solo de trompeta", por ejemplo, un trompetista asume la primera persona para narrar una frustrada aventura sexual (Infante 2012c: 397-399). Este episodio resulta relevante en tanto que lleva la polifonía a un punto extremo: el narrador se disocia del protagonista, que ha narrado toda la novela y que continuará haciéndolo en los capítulos posteriores, y le cede espacio a la voz de otro personaje. Más allá, esta multiplicidad de voces responde a una nueva perspectiva, distinta a la que leemos en la "Primera edad": Sebastián se ha alejado del núcleo familiar y del colegio, los dos escenarios de su infancia, ahora es un compositor de salsa que habita un contexto heterogéneo y marginal (el cerro, los clubes nocturnos, etc.). En este mundo cohabitan distintos personajes, cuyas historias se entrecruzan con la del narrador-protagonista. Un cosmos tan complejo demanda una estructura narrativa capaz de capturar toda su heterogeneidad.

En la segunda parte, una de las amantes de Sebastián lo describe con las siguientes palabras: "Estás aquí, conmigo, pasándola bien ¿o no? Y de repente sacas un lápiz y zas escribes una canción. Estás en dos cosas a la vez o

³ Parece pertinente señalar, siguiendo el comentario de Sandoval, que los registros que encontramos en *Yo soy la rumba* guardan relación con los primeros textos del autor de la novela: "Infante logra combinar los dos registros que había manejado en los cuentos: el estilo punzante, rápido, atrabiliario de 'Joselolo' (y de 'Nochebuena en Nube Azul', para agregar otro ejemplo); y la prosa con velos líricos, plásticos y distendidos del *Cerrícolas* de 1987 [primera de tres ediciones del volumen de relatos, que irá creciendo con cada publicación]" (Sandoval 2012: 18).

quién sabe en cuántas más” (Infante 2012c: 383). Este breve fragmento sintetiza el funcionamiento de la “Segunda edad”, pues el narrador está en varias cosas simultáneamente, cada una narrada con estrategias distintas, y todas devienen música a través de su profesión. Solo así se puede capturar el vértigo de la capital venezolana, retomando las palabras de Sandoval.

El resultado es una “Segunda edad” fragmentada, compuesta por distintas voces y registros, con elementos de la novela policiaca,⁴ en la que vivimos junto a Sebastián la vida del músico de salsa en la movida caraqueña de los ochenta,⁵ todo enmarcado en el complejo contexto social del cerro. La mirada retrospectiva, distanciada, que posibilitaba el orden cronológico y claro en la “Primera edad”, ya no existe y, por lo tanto, la nueva situación de Sebastián necesita otras estrategias para dar vida al mundo en que se mueve el narrador.

Alineados con esta polifonía de voces, encontramos los elementos intermediales, las referencias a otros medios que dialogan entre sí dentro del discurso narrativo,⁶ tanto en la primera como en la segunda edad. Los programas de radio, los recortes de periódicos y las letras de canciones, son parte esencial del universo que construye el texto. Carlos Sandoval, en este sentido, habla de un “*collage* de dispositivos que contribuyen con la reconstrucción [...] de un lapso de la vida del país al hilo de la música” (2012: 19). Podemos agregar que este “lapso

⁴ Carlos Sandoval se refiere a la manera en que la novela toma elementos de la literatura policiaca, apuntando, sobre todo, a la estructuración de la “Segunda edad” en torno a una desaparición, un misterio que se devela a medida que avanza la trama (2012: 18-20)

⁵ En su libro *Salsa en Caracas* (2013), Federico Pacanins dedica algunos pasajes a la descripción del ambiente salsero de la década de los ochenta: “La informalidad de los toques, el concepto mismo del ‘vente tú’ [conciertos de carácter abierto, en los que distintos músicos se reúnen a tocar, cambiando la alineación de la banda según la ocasión], parece marcar la norma de muchas bandas nocturnas caraqueñas de mediados de los años 80 en adelante” (Pacanins 2013: 56). Más iluminador resulta, sin embargo, el comentario que este autor cita del disco *Cadáver Exquisito en la terraza del Ateneo* (Obeso y Pacanins 2000): “Pues corría el año 1984 y regresaba a Caracas después de 13 años fuera. Eran tiempos en los que uno iba a Sabana Grande a tomar cerveza con su novia y ahí cerquita estaba la Delia, aquella pizzería salsosa –no por la salsa de las pizzas, sino por la música que allí se tocaba– enclavada en la cuadra de los hoteles, adonde iban poetas, músicos y bellas mujeres a vacilar” (citado en Pacanins 2013: 56). Sin embargo, parece importante señalar que el protagonista de *Yo soy la rumba* se mueve por espacios distintos a los citados en este libro, ubicándose en las partes marginales y periféricas de la capital venezolana, en contraste con la céntrica zona comercial de Sabana Grande.

⁶ Parafraseamos, en esta breve definición de intermedialidad, lo que afirma Asunción López-Varela Azcárate en su artículo “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación” (2011), en el cual se hace una revisión bastante general del concepto, tomando en cuenta distintas perspectivas y autores. Resulta relevante para nuestro análisis la siguiente distinción que realiza la autora: “Como mencionábamos al comienzo de este trabajo, y según apunta Irina Rawjesky, habría dos aproximaciones distintas al estudio de la intermedialidad. Por un lado, una orientación derivada de los estudios literarios y narrativos, en paralelo con el desarrollo de conceptos como dialogismo e intertextualidad, presentes en la obra de Michael Bakhtin y en las relecturas de la misma a partir de las traducciones de Julia Kristeva y en los trabajos críticos del grupo *Tel Quel* [...]. Por otro, se encuentra la orientación que deriva de los estudios de comunicación y que se centra en las distinciones de materiales entre los medios y los grupos de fenómenos asociados a ellos” (López-Varela 2011: 107). En este sentido, y considerando la obra de Infante, podemos afirmar que utilizamos el concepto dentro del marco del primer grupo, en el cual la intermedialidad se acerca a la intertextualidad.

de la vida del país” está ligado a la identidad del protagonista-narrador que se construye a través del texto.

Yo soy la rumba ofrece una considerable cantidad de ejemplos con los cuales confrontar esta afirmación. Uno de los más significativos lo encontramos en la primera parte de la novela, cuando la Gorda Elisa y la madre del protagonista buscan en el periódico un remedio para la vida *hippie* de Alfi, el hermano que, entregado a las drogas e influenciado por la música norteamericana, cada vez parece más disociado de la familia (y del mundo de los personajes, en general). Así se topan con los anuncios publicitarios de los Hermanos Ramaya y el Gran Maestro Internacional Yino Escarlati, entre otros, que venden remedios milagrosos para curar, literalmente, cualquier dolencia (desde un amor frustrado hasta el cáncer). Pero estos anuncios no son descritos ni citados por el narrador, sino que están incorporados al texto como si hubieran sido recortados del periódico y pegados en las páginas de la novela (Infante 2012c: 317-323). Podemos empezar a entender a qué se refiere Sandoval cuando habla de un *collage*: Infante simula la incorporación de elementos extradiegéticos dentro de *Yo soy la rumba*.

Otro ejemplo de interés para nuestro análisis es el capítulo “Historia de una canción”, parte de la “Primera edad”, en el cual Sebastián y su madre escuchan juntos un programa radial que se dedica a relatar las anécdotas ocultas detrás de distintos temas musicales. Durante la narración de este episodio se incorporan al texto la voz del locutor, los *jingles* publicitarios y las letras de las canciones que se reproducen. Citemos un fragmento:

Es así como aquella mañana asisto a uno de los mejores programas. En el aire las notas acongojadas del guitarrón. De tanta gravedad emerge la voz débil del cantante que se va fortaleciendo hasta que GERMEN DE TRIGO CRÉSMER. OVOMALTIMA. MAIZINA AMERICANA GRAN PRODUCTO NACIONAL Y HARINA DE TRIGO LA LUCHA, presentan al gran ANDRES CISNEROS en su espacio dramático de todos los sábados: LA HISTORIA DE UNA CANCIÓN. (Infante 2012c: 290)

Podemos apreciar cómo el párrafo inicia con el narrador describiendo el programa radial, hasta que la publicidad interrumpe el sonido de la guitarra, y la narración, y se enumeran los productos patrocinantes. Se enlazan dos voces distintas: la de Sebastián, como narrador de la novela, y la del programa de radio, específicamente la de los *jingles* publicitarios. Siguiendo esta línea, también se cita a continuación la letra del tango “La cama vacía”, a la cual está dedicado el programa.

La confluencia de voces de la “Segunda edad” también existe, como podemos apreciar, en la primera parte de la novela, a través de la incorporación de voces de otros medios, la radio y el periódico, por ejemplo, a la narración. El *collage* al cual se refiere el prologoista de *Todos vuelven* apunta a una de las características estructurales de la novela: más allá de su unidad textual, está formada por fragmentos tomados de distintos medios. El programa de radio, los recortes del periódico y las voces de otros personajes forman parte del discurso

que el narrador utiliza para construir la anécdota, tanto de su iniciación como de su vida en la movida *underground* de música caribeña.

Esta revisión inicial de algunos elementos estructurales de la novela nos trae de vuelta a la cuestión que planteamos al iniciar: la identidad que da cohesión al texto. El programa radial "Historia de una canción" y los recortes publicitarios de los curanderos son parte de la vida del narrador, juegan un papel esencial en el momento de formación que nos es narrado en la "Primera edad". Podemos afirmar, desde este punto de vista, que son recogidos dentro del discurso narrativo en tanto que son parte del relato identitario que el narrador construye a partir de su memoria ficticia.

La identidad de Sebastián coincide con lo que Gergen denomina, en *El yo saturado* (1992), la identidad posmoderna. Este autor señala que, como resultado de la multiplicación de relaciones posibilitadas por la tecnología, el "yo" ha quedado saturado por una infinitud de voces. Por un lado, las telecomunicaciones (teléfono, Internet, etc.) permiten mantener relaciones a distancia, conocer gente que nunca hemos visto cara a cara, etc.; por otro lado, a través de la televisión, la radio y los demás medios de comunicación, establecemos relaciones con personajes ficticios y con actores que, probablemente, nunca conoceremos en el sentido tradicional (personal) del término. Así se forma el "yo" saturado:

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

El "yo" de Sebastián cuaja perfectamente dentro de esta categoría: su vida se estructura de manera relacional con su hermano –y la cultura *hippie*–, con su madre, con la Gorda Elisa, con los músicos que interpretan sus temas en la "Segunda edad", etc. Pero también con los medios con los cuales se relaciona: la radio, el periódico y la televisión. Luego, la novela captura esta estructura fragmentada en un texto que incorpora las distintas voces que saturan el "yo" del narrador, y que adquieren cohesión y coherencia a través del relato identitario de Sebastián.⁷

⁷ Resulta evidente que los elementos de una novela, aprehendidos por el lector de manera fragmentada (no leemos la totalidad de un texto de forma instantánea, sino que la lectura nos permite avanzar a través de sus partes), adquieren unidad a través del discurso narrativo. Para un análisis de este proceso y sus posibles efectos se puede revisar Perry (1991). Partiendo de esta premisa, afirmar que los elementos del *collage* que es *Yo soy la rumba* adquieren cohesión a través del discurso del narrador resulta casi una redundancia. Sin embargo, y con la vista puesta en la hipótesis inicial de nuestro trabajo, la existencia de una identidad sobre la cual se constituye la novela, resulta pertinente señalar que algunos autores proponen que el proceso a través del cual se otorga unidad a los fragmentos de la memoria, para construir la identidad, es similar al proceso de lectura descrito por Perry. Podemos resaltar la propuesta que realiza Ricoeur (1990), desde un punto de vista hermenéutico, así como Forest (2001) en torno a las distintas narrativas del yo.

2. LA LABOR DEL COMPOSITOR: *MISE EN ABYME* Y EL EFECTO ESPECULAR

El título de la novela no nos refiere exclusivamente a la identidad que habita el texto, también señala otro elemento esencial en el desarrollo de este: la música. "Yo soy la rumba" es el título del tema del cubano Marcelino Guerra, que ha tenido tantas interpretaciones, y refiere al lector a las sonoridades del caribe (principalmente cubanas: guaracha, son, etc.), a pesar de que Infante no deja fuera el rock anglosajón. La música es omnipresente en la novela (y es un elemento clave dentro de toda la producción literaria del autor):⁸ desde la batería improvisada con la que toca Sebastián durante su "Primera edad" hasta la profesión que ejerce como adulto, desde las letras de canciones que cita el narrador a lo largo del texto hasta sus propias composiciones que empiezan a hacer su aparición en la "Segunda edad", pasando por una prosa cuyo ritmo y composición, de momentos, nos hacen pensar en la salsa, el son y los boleros.

Es evidente el importante papel que juega la profesión del narrador dentro de este marco: su vida de compositor, en formación en la primera parte y en ejercicio cuando ha madurado, está determinada por la música que escucha y escribe. Su profesión también lo aproxima al autor de *Yo soy la rumba*: Sebastián es un letrista, se dedica a la parte de la música que resulta más cercana a la labor del escritor. Lo que se pone en escena es una *mise en abyme*, esto es, siguiendo el estudio de Dällenbach (1991: 95), un reflejo del autor y su función, así como del proceso creativo, dentro del marco diegético de la obra.

En *Yo soy la rumba*, Infante pone a funcionar este mecanismo metaficcional a través de dos modos distintos. Por un lado, Sebastián puede ser visto como un reflejo, aunque indirecto, de Infante: a través de su profesión de letrista, refleja la función autorial que se esconde detrás de la novela. Hablamos, en pocas palabras, de una *mise en abyme* de la enunciación, siguiendo la terminología de Dällenbach, en tanto que se refleja el proceso de producción de la obra. Por otro lado, la especularidad de este texto posee un segundo nivel que se hace tangible en el capítulo antes citado de la "Primera edad", "Historia de una canción". Hemos dicho arriba que el narrador constantemente hace que la realidad devenga música (sobre esto volveremos más adelante), partiendo de esta premisa, podemos afirmar que toda la novela es, en cierto sentido, la historia que existe detrás de las canciones de Sebastián, a las cuales tenemos acceso en algunos episodios (por ejemplo, en el capítulo "Horario estelar", parte de la "Segunda edad"). Cuando leemos el texto desde este punto de vista, podemos apreciar el efecto especular del programa de radio que el narrador escuchaba con su madre: toda la novela es, en cierto sentido, la historia de las canciones de Sebastián.

⁸ En *Cerrícolas*, primer libro de Ángel Gustavo Infante, la música es más que un contexto, es parte intrínseca del universo en el cual se mueven los personajes. En las primeras ediciones, se dividía el libro como un Long Play, en "Cara A" y "Cara B", y cada parte era titulada haciendo referencia a una canción del trío Los Panchos: "Sin un amor, la vida no se llama vida" (cfr. Infante 1986). En *Una mujer por siempre jamás* (2006) la música pasa a un plano más sutil. Pero continúa siendo una parte importante de la atmósfera que envuelve todos los relatos, en los cuales la fiesta, el baile y, consecuentemente, la música son elementos esenciales.

En consecuencia, podemos decir que existe, también, una *mise en abyme* del enunciado, un reflejo de la obra dentro de la obra.

Encontramos en esta novela, en resumen, un doble efecto especular. Hay una duplicación del autor en el protagonista y, al mismo tiempo, una duplicación del texto dentro del texto. Esto supone un desdoblamiento de la obra sobre sí misma que produce una reflexión sobre la creación del texto artístico.

3. MÚSICA Y TEXTO LITERARIO: MUSICALIDAD EN LA PROSA

Hemos dicho que el mundo ficcional de *Yo soy la rumba* deviene música a través del protagonista. Podemos apreciar la relevancia de esta afirmación cuando la confrontamos con el análisis realizado previamente sobre la especularidad del texto. Sin embargo, hasta ahora no hemos profundizado en los modos a través de los cuales la novela despliega este mecanismo. ¿Qué significa que la realidad de Sebastián deviene música? ¿Cómo ocurre esto dentro del texto? ¿Cuáles son las consecuencias de este devenir? Estas preguntas, que acompañan la afirmación que ahora nos proponemos analizar, resultan claves para la comprensión de la novela de Infante.

La música se incorpora al discurso del narrador a través de dos mecanismos: la inserción de letras de canciones populares y de las composiciones del mismo Sebastián al texto, por un lado; y el uso de elementos de la salsa, el son y demás formas musicales en la narración, por el otro. Detengámonos a revisar estos mecanismos.

Al primero hemos hecho referencia previamente, cuando aludimos al capítulo "Historia de una canción", en el cual se cita la letra del tema "La cama vacía". Pero este mecanismo, la inserción intertextual⁹ de temas musicales en la novela, es utilizado constantemente por Infante, de maneras distintas y sin agotar el recurso. Por ejemplo, cuando la madre de Sebastián canta junto a su hijo y la Gorda Elisa: "A una señal de Elisa, Virginia [la madre del protagonista] arrancó: *Los marcianos llegaron ya y llegaron bailando el ricachá*. Cantaba estremeciendo los hombros desnudos y movimientos acompasados de derechas a izquierdas" (Infante 2012c: 346). El texto de la canción de Tito Rodríguez es citado por el narrador, incorporando la música a la narración y emulando en el lector el ritmo de que acompaña la escena.

Asimismo, encontramos referencias a los temas que hicieron famoso a Héctor Lavoe en el capítulo "La Voz", de la "Segunda edad", en el cual se narra el intento de suicidio del cantante. Revisemos el siguiente ejemplo: "Después del divorcio con Willie Colón, 1974, algo anduvo mal. Las vueltas eran *tristes y vacías*. No había marcha atrás" (Infante 2012c: 414). Podemos apreciar cómo se hace referencia al tema compuesto por Luis López Cabán, "Triste y vacía", hecho famoso por Lavoe en los setenta, para describir la vida del cantante. En este caso, la cita intertextual sirve como referencia cultural a lo narrado, las canciones que

⁹ Usamos el término siguiendo la definición de Gerard Genette: "defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente o frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (1989b: 10).

hicieron famoso a Lavoe y que, irónicamente, ahora pueden usarse para describir su decadencia.

Pero las letras que forman parte de *Yo soy la rumba* no son exclusivamente citas intertextuales. Ya que encontramos, como afirmamos arriba, temas "originales" de Sebastián. También hemos mencionado antes este mecanismo: en el capítulo "Horario estelar", al cual nos referimos al hablar de la especularidad de la novela, el protagonista escribe una canción relacionada con el crimen en torno al cual gira la "Segunda edad", cuya letra podemos leer en la novela (Infante 2012c: 381-382). Encontramos otro ejemplo significativo en el capítulo "Un solo de trompeta", en el que surge una canción de la frustrada aventura sexual de Martín, un trompetista que interpreta los temas de Sebastián. El músico narra su experiencia con Yakiflí, sobrenombre de una flautista con quien intenta tener relaciones sexuales. Sobre el fracaso de dicho intento, surge una canción que forma parte del discurso narrativo. El capítulo cierra con los siguientes versos: "Y ahora nada. Cero Yakiflí./ Dura en su vanidad,/ su castidad,/ sigue sin probar el guiso/ que le ofrece esta decencia" (Infante 2012c: 399).

Sobre todo en estos últimos ejemplo podemos apreciar cómo la vida del narrador, y de los demás personajes, deviene música. Las letras de Sebastián y Martín surgen de los acontecimientos que ocurren en la novela y que son experimentados por los personajes, quienes los transforman en canciones. El protagonista se entera del crimen (mejor dicho, del misterio que se develará crimen) y escribe una canción al respecto, el trompetista fracasa en su aventura sexual y canta los versos citados arriba.

Mas, en *Yo soy la rumba*, la música no es exclusivamente una actividad del protagonista y los demás personajes, traída a la atención del lector a través de la incorporación de letras de canciones. La música es un elemento clave del universo ficcional construido por Infante y, consecuentemente, se incorpora al discurso narrativo de la novela. Por lo tanto, la prosa emula, sobre todo a través del ritmo, los elementos de la salsa, el son y los demás géneros que habitan las páginas del texto. Este es el segundo mecanismo al cual nos referimos antes.

Nuevamente, encontramos un claro ejemplo en el capítulo "Un solo de trompeta". Antes de que el trompetista empiece a cantar la canción que citamos arriba, el episodio con Yakiflí es narrado haciendo que la prosa adquiera ritmo y musicalidad a través del uso, sobre todo, de la repetición de una expresión a modo de estribillo: "Anoche me la arrastré por el callejón y la tipa nada. Cero Yakiflí. Demasiado orine invisible, pastas y plastas secas en la vereda silente. Ambos a ras de enchufe y la tipa nada. Cero Yakiflí" (Infante 2012c: 397).

Podemos apreciar la repetición del estribillo "cero Yakiflí", haciendo un juego de palabras con el sobrenombre de la flautista, que en realidad se llama Jaqueline, y una expresión popular que hace referencia al acto sexual ("Yakiflí"). Asimismo, el estribillo está precedido en ambas ocasiones por la expresión "y la tipa nada". La repetición genera un ritmo en la prosa que caracteriza este capítulo y que eventualmente, como vimos arriba, deviene en los versos de una canción.

El estribillo se sigue repitiendo (a veces en su forma invertida, “Yakiflí cero”) a medida que se nos describe la frustrada relación sexual del trompetista, ambientada en un sórdido callejón lleno de elementos escatológicos (orine, semen, etc.). El discurso alcanza su punto de mayor hibridación en el siguiente pasaje:

Yakiflí cero. Nada. Dura en su vanidad, su castidad, seguía sin probar el guiso que ofrecía esta presencia.
Yakiflí cero. Nada. Insensible a mi solo de trompeta: sueño de una noche de verano. (Infante 2012c: 397)

La repetición del estribillo vuelve a ser esencial en la construcción del discurso, esta vez seguido de la palabra “nada” y de una oración que continúa con la anécdota. Además, podemos apreciar cómo la oración que sigue al primer estribillo, con excepción de la última palabra, contiene los versos con los cuales cierra el capítulo y que hemos citado antes (Infante 2012c: 399). Más allá, la estructura de este fragmento recuerda a los temas de salsa, en los cuales se repite un estribillo para, después, dejar que el cantante improvise alguna frase. Tómese como ejemplo la canción “Todo tiene su final”, interpretada por Héctor Lavoe y Willie Colón: se repite la frase que da título al tema y después Lavoe improvisa al ritmo de la música (Colón 1974)

La novela de Infante incorpora, a través de estos mecanismos, la música al texto literario. Al hacerlo, aumenta el efecto especular que analizamos en la sección anterior, cuando afirmamos que la novela es, en un sentido, la historia de una canción: la vida de Sebastián no solo deviene música a través de su profesión de compositor de letras de salsa, sino que también está ligada a la música que escucha y que estructura el cosmos ficcional de *Yo soy la rumba*. Por otro lado, podemos volver a pensar la *mise en abyme* del enunciado, la manera en que la profesión del protagonista refleja la función autorial, porque la novela de Infante es un producto híbrido que incorpora elementos musicales al texto literario. En pocas palabras, así como Sebastián se dedica a la parte de la música más cercana a la escritura, Infante construye una novela que se aproxima a la música.

4. PROYECCIONES METALÉPTICAS

La incorporación de formas musicales a un texto literario no es una novedad en 1992, año de publicación de *Yo soy la rumba*. Solo con centrar nuestra atención en la tradición literaria latinoamericana –y fijándonos en la narrativa que se relaciona con la música caribeña, al igual que *Yo soy la rumba*–, ya tendríamos que enumerar una larga lista de autores y obras que preceden a Infante. Podemos mencionar *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez y *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo, entre muchos otros. El autor que estamos analizando no ignora esto y en el primer capítulo de la “Segunda edad”, titulado “Se formó la rumbatela”, se dedica a revisar la tradición (dentro de la cual incluye las novelas que citamos a manera de ejemplo), así como el papel de continuidad

que juega *Yo soy la rumba* dentro de ella. El capítulo resulta clave por distintas razones. Para empezar, el narrador y, en general, el texto se reconocen como obra literaria que forma parte de una tradición. La ficción adquiere conciencia de su carácter textual e intertextual.

Infante es, en efecto, conocedor de la literatura que lo precede. Sus textos siempre hacen referencias hipertextuales,¹⁰ explícita o implícitamente, a la tradición literaria a la cual pertenecen. *Yo soy la rumba* nos da un ejemplo de ello en su primer capítulo, que puede ser leído como una inversión grotesca del famoso cuento de Guillermo Meneses, "La mano junto al muro" (1951). Este relato, fundamental en la historia de la literatura venezolana,¹¹ narra la muerte de una prostituta en un castillo transformado en prostíbulo, la noche que tuvo relaciones con dos o tres (no se aclara) marineros. En contraste, el primer capítulo de *Yo soy la rumba* narra cómo la Gorda Elisa, guiada por un fetiche, devora con su vagina a tres marineros (Infante 2012c: 277-386). El texto de Meneses, de corte experimental y con un tono realista, es así parodiado en un episodio grotesco,¹² de carácter irreal (la desaparición de los marineros en el órgano sexual de Elisa) que es el disparador de la acción en la "Primera edad". Infante reconoce la tradición de la cual se nutre, pero simultáneamente se distancia de ella a través del humor.

Pero la parodia del relato de Guillermo Meneses sigue respondiendo a una hipertextualidad tácita que en ningún momento se hace explícita. En otras palabras, Infante nunca hace mención de "La mano junto al muro" ni de su autor en la novela. En este sentido, el capítulo "Se formó la rumbatela" presenta un mecanismo metaficcional completamente distinto: el narrador se reconoce

¹⁰ Nuevamente, seguimos a Genette en el uso de este término: "Llamamos pues hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*" (1989b: 17).

¹¹ Sobre la importancia de este relato podemos referirnos, entre muchos otros textos, al artículo de Bahóquez (2014), en el cual se analizan los relatos de *Diez cuentos* (1968), entre los cuales se incluye "La mano junto al muro", y su relevancia dentro de la historia de la literatura venezolana. Sobre el texto en cuestión, afirma el autor: "Este renovador relato ["La mano junto al muro"] significa un punto de inflexión en el terreno del cuento venezolano moderno: es la propuesta de un modelo alternativo de narración fundado en la práctica e indagación poética metaficcional del lenguaje. Involucra, por lo tanto, la apertura de un canon del cuento que no conocía desde el modernismo (Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Rufino Blanco Fombona) un cambio significativo" (2014: 233).

¹² Utilizamos el término "grotesco" siguiendo el análisis de Mijail Bajtín en *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. El episodio con el cual abre la novela de Infante posee una considerable cantidad de elementos que lo relacionan con la definición que proporciona el teórico ruso. Por ejemplo, la Gorda Elisa que devora con su vagina a los marineros, y también una serie de objetos durante su "entrenamiento" para lograr dicha hazaña (Infante 2012c: 283-284), puede ser leído como una alusión al cuerpo grotesco descrito por Bajtín, un cuerpo siempre inacabado que absorbe y es absorbido por el mundo. Esta lectura bajtiniana del capítulo nos permite entender mejor la inversión paródica, realizada a través de lo grotesco, del relato de Meneses. Infante no propone una negación de la tradición, sino una relectura que "rebaje" (en sentido bajtiniano) el famoso relato: "De este modo, la negación y la aniquilación del objeto son ante todo su permutación en el espacio, su modificación. La nada del objeto es su otra cara, su reverso. Y este reverso, o lado bajo, adquiere una coloración temporal, es entendido como el pasado, como lo antiguo, como lo no-presente. El objeto aniquilado parece permanecer en el mundo, pero con una nueva forma de existencia en el espacio y en el tiempo; se convierte, en alguna medida, en el revés del nuevo objeto que llega a ocupar su lugar" (Bajtín 2005: 370).

como ficción y señala a la tradición a la cual pertenece en tanto que texto literario. El capítulo conjuga, además, todos los elementos que hemos revisado previamente: la referencia intertextual a canciones y cantantes de salsa, la presencia de los ritmos caribeños dentro del discurso narrativo y, en consecuencia, la incorporación de voces de otros medios al texto literario.

Esto hace de este capítulo uno de los puntos más complejos de toda la novela y le da una relevancia particular dentro de nuestro análisis. Esta importancia existe, también, porque el narrador reconoce que la suya es una identidad transtextual relacionada con obras previas de Infante:

Dime si llegué a tiempo pa la rumba: me gusta el son monte adentro. Traigo mejorana. Traigo amansaguapo y rompe saragüey. Quiero alertar la rocola con unos casetes bien *Cerrícolas*. Yo soy sonero y no lo niego. La concurrencia permite vacilarse los trabalenguas del viejo Mon Rivera recién salido de “canada”. Sol del trombón de Willie. Sol en la sonrisa póstuma de Mon. (Infante 2012c: 376)

Vemos en este pasaje algunos de los elementos que hemos analizado: la referencia a músicos como Mon Rivera y Willie Colón y el uso de la repetición para darle ritmo a la prosa (“Traigo mejorana. Traigo amansaguapo...” y “Sol del trombón de Willie. Sol en la sonrisa...”). También encontramos otros, sobre los cuales no hemos reflexionado, como la apelación a la oralidad que construye un lenguaje que imita el habla popular y que contribuye con la musicalidad de la novela. Considérese el recorte de la palabra “para” en la primera frase del texto: “Dime si llegué a tiempo *pa* la rumba...” (la cursiva es nuestra).¹³

Volviendo a las cuestiones que hemos planteado en nuestro análisis, nos interesa resaltar de este fragmento la manera en que el narrador se asocia al primer libro de Infante, *Cerrícolas*. Las relaciones entre estos dos textos existen desde el momento de publicación de la novela: uno de los capítulos, “Dilia y la rubia”, formaba parte de la segunda edición de la colección de relatos, publicada en 1991. Sin embargo, este vínculo no aclara la afirmación del narrador en el capítulo citado. ¿Quién está hablando en ese fragmento, Sebastián, el narrador de la novela, o Infante, el autor de *Yo soy la rumba* y *Cerrícolas*? Más que en el escritor, el texto se fija en la función-autor (Foucault 2010), entendida como ente textual. Las implicaciones de esta interpelación a la figura autorial las revisaremos en la siguiente sección. De momento, nos interesa resaltar cómo esta ambigüedad construida en torno a la relación entre el personaje, el narrador y el autor, contribuye al carácter autorreflexivo de la novela.

En principio no tenemos ninguna razón para pensar que el narrador del resto de la novela, Sebastián, ha sido reemplazado por una figura intratextual que duplica, de manera más o menos exacta, a Infante. Mas en el momento en que reconoce su participación dentro de la tradición, debido a sus “casetes” bien

¹³ Sobre este tema, afirma Roberto Martínez Bachrich: “Los primeros libros de narrativa de Ángel Gustavo Infante trajeron a la literatura venezolana el cerro y la fiesta, una nueva atención a otro tipo de voces” (2014: 463).

Cerrícolas, podemos inferir dos consecuencias. Primero, el narrador, sin confesarse escritor (el libro de relatos es referido como unos "casetes"), se reconoce autor de un texto artístico, en el sentido amplio del término que utiliza Lotman en *La estructura del texto artístico* (1970),¹⁴ que refleja el primer libro de Infante. Estamos, por lo tanto, frente a una *mise en abyme*: nuevamente, el narrador se reconoce autor y refleja la función autorial de la novela. Más allá, cuando consideramos que en este capítulo la literatura y la música alcanzan un punto de hibridación casi indisoluble, la distinción entre los "casetes" *Cerrícolas* y la colección de relatos homónima parece una esquematización ajena a los códigos sugeridos por el texto.

La segunda consecuencia, más compleja e importante para nuestro análisis, consiste en el quiebre de la frontera ontológica de la ficción: ya sea que la función-autor, relacionada con los textos de Infante, haya penetrado la ficción o que el narrador de *Yo soy la rumba* haya desbordado su universo textual, es evidente que se han transgredido los límites de la diégesis. Nos encontramos, dicho en pocas palabras, frente a un proceso metaléptico, entendiéndolo en los términos de Genette (1989a, 2006): como el mecanismo a través del cual un elemento o personaje intradieгético traspasa la frontera que impone la diégesis.¹⁵

En el momento que el narrador de *Yo soy la rumba* se relaciona con *Cerrícolas* y asume una relación de autoría con este texto, quiebra los marcos de la ficción y se inserta en un universo textual que excede a la novela y, en consecuencia, a la diégesis: este es el efecto metaléptico. De este mecanismo derivan, en este caso concreto, tres consecuencias. Primero, ocurre una disociación del narrador con respecto a Sebastián: no podemos saber si quien habla en este capítulo es Sebastián o una réplica intradieгética del autor, pero sí podemos afirmar que esta voz no es la misma que nos habla en el resto de la novela. Posee una conciencia de su carácter textual y de su relación con otros textos de Infante que no vemos en los demás capítulos. Segundo, el efecto especular adquiere una nueva dimensión, en tanto que el narrador, que ya vimos cómo refleja al autor, ahora se vincula con él a través de una identidad autorial que señala al primer libro de relatos de Infante. La tercera consecuencia deriva de esta última: la identidad del narrador, relacionada con la de Sebastián y la de Infante, adquiere ahora una estructura transtextual, no se encuentra limitada a la diégesis de la novela, la desborda y se enlaza con otros textos de manera consciente.

¹⁴ "Pero si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar (dando al concepto de lenguaje el amplio contenido que se le confiere en semiología: 'cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos'), entonces las obras de arte —es decir, los mensajes en este lenguaje— pueden examinarse en calidad de textos" (Lotman 1978: 14).

¹⁵ Esta es la definición, según la encontramos en *Figuras III*: "toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo dieгético (o de personajes dieгéticos en un universo metadieгético, etc.) o, inversamente, [...] produce un efecto de extravagancia ora graciosa [...] ora fantástica" (Genette 1989a: 290).

5. LA APROPIACIÓN DE LA FUNCIÓN-AUTOR: EL EXILIO DEL "AUTOR REAL"

Estas dos estrategias metaficcionales, la *mise en abyme* y la metalepsis, se centran en la función-autor: en el proceso creativo del texto artístico y en la figura demiúrgica que se esconde detrás de este. Sin embargo, hasta ahora hemos hablado del autor, señalando a Infante, y de la función autorial de manera casi indiscriminada. Por esto, cuando revisamos el proceso metaléptico en la sección anterior, formulamos la pregunta en torno a la relación entre el narrador y el autor: ¿quién está apropiándose de la función-autor de *Cerrícolas* y *Yo soy la rumba*, Sebastián o una réplica intratextual de Infante? Mas esta pregunta está fundada sobre un equívoco que, si bien nos sirvió para traer a la atención del lector la complejidad del proceso metaléptico desplegado, ahora debemos corregir para entender en toda su amplitud la cuestión planteada por este texto.

En distintas ocasiones hemos señalado a la función-autor y la hemos asociado, en cierto grado, a la "persona" Ángel Gustavo Infante. Esta asociación es común en una lectura ingenua. Sin embargo, es casi una obviedad para la crítica que, a pesar de la relación que existe entre el nombre que firma un texto y la figura discursiva conocida como "autor", no necesariamente nos referimos a la persona concreta que escribe cuando utilizamos este término. Por el contrario, esta figura resulta problemática cuando tomamos en cuenta el análisis que realiza Barthes en "La muerte del autor" (1967): cuando un texto es producido sin ningún otro propósito que el de ser símbolo, señala el teórico, el autor desaparece y es el lenguaje quien habla. En resumen, el texto adquiere autonomía. ¿Qué ocurre, entonces, con el nombre que firma una novela? Siguiendo a Foucault, podemos decir que el autor es una función dentro del discurso, una figura que sirve para clasificarlo dentro del universo textual que habita y, en consecuencia, determina nuestra lectura. Por lo tanto, este teórico habla de la "función-autor" (expresión que ya hemos citado en nuestro análisis). Sin embargo, esta figura no anula la autonomía del texto. Por el contrario, la reafirma: el autor no es una persona ajena al texto, sino una figura que es parte de él; pareciera que, en cierto sentido, el autor es producto del discurso y no al revés.

Podemos retomar, entonces, el punto que señalamos en la sección anterior: lo que está puesto en cuestión dentro de *Yo soy la rumba* es la función-autor y no Ángel Gustavo Infante, entendido como la persona concreta que escribió la novela. Este hecho se hace palpable cuando consideramos que, a pesar del paradójico proceso metaléptico que analizamos en la sección anterior, en ningún momento el personaje o el narrador se confunden con el "autor real". Es la función autorial la que está puesta en el centro del proceso especular, es en torno a esta que se genera la reflexión. Solo si comprendemos esta distinción entre el escritor y la función-autor del discurso podemos entender la manera en que la metalepsis y la *mise en abyme* funcionan dentro de la novela: se refleja el proceso creativo, la producción del texto artístico y, en consecuencia, el texto artístico en sí mismo. En este sentido, podemos ver dentro de *Yo soy la rumba*

un proceso análogo al que señala Vincent Colonna (2004), al referirse a la autoficción especular:

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

La diferencia, sin embargo, consiste en la ausencia del autor dentro del texto, eliminando así el efecto autoficcional.¹⁶ Por el contrario, el camino recorrido en *Yo soy la rumba* parece ser inverso al que señala Colonna en su propuesta especular: los mecanismos metaficcionales no producen un reflejo del autor dentro de la obra, sino que hacen pensar que el personaje-narrador se ha apropiado de la función-autor. En pocas palabras, es el narrador quien se relaciona con los textos producidos por Infante. Por lo tanto, el "autor real" pierde el único espacio que le quedaba dentro de su creación, en tanto que la metalepsis desplegada en la novela genera la impresión de que el narrador, un personaje puramente ficcional, se ha apropiado de la figura discursiva que es, en teoría, la única huella del escritor dentro del discurso. Como resultado, la novela nos hace creer que el ente ficticio que la protagoniza ha exiliado al autor.

6. IDENTIDAD Y AUTOCONCIENCIA: EL TEXTO EXPERIMENTADO COMO PROBLEMA

Ya lo hemos afirmado: la metalepsis y la *mise en abyme*, en tanto que hacen palpable la función autorial y el proceso de producción del texto artístico, le otorgan al texto una conciencia de su propia condición. *Yo soy la rumba* es, desde esta perspectiva, una novela reflexiva, se centra en la vida de un compositor y reproduce dentro de sus páginas la manera en que este crea sus canciones. Sin embargo, queda por analizar cómo se relaciona esto con nuestra afirmación inicial sobre la novela y la identidad.

En "Etnicidad: identidad y diferencia", Stuart Hall afirma lo siguiente sobre el modernismo: "podríamos decir que si la modernidad desata la lógica de la identidad de la que hablaba antes [una identidad esencialista], el modernismo se puede definir como la modernidad experimentada como algo problemático"

¹⁶ Cuando nos referimos a la autoficción, solemos pensar en un texto de ficción en el cual el autor "real", referido a través de la homonimia entre autor y narrador-protagonista, por ejemplo, juega un papel protagónico. En este sentido, podemos recordar la autoficción biográfica o fantástica de Colonna: un personaje que señala de manera directa o indirecta al autor se inserta en una historia ficticia; la ficción puede estar presente de manera sutil, como en la autoficción autobiográfica (Colonna 2004: 93), o de manera clara, presentándonos una anécdota a todas luces irreal, como en el caso de la fantástica (Colonna 2004: 75). En este sentido, es importante señalar que la propuesta especular de Colonna plantea cuestiones importantes, pues, tal como se puede apreciar en la definición citada, lo importante es el reflejo que se construye de la función-autor. ¿Se podría hablar de una autoficción que no haga mención explícita del autor? No nos corresponde dar una respuesta en este análisis. Sin embargo, Colonna parece señalar que el escritor debe ser reflejado dentro de la obra ("l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre"), efecto que no se produce en la novela de Ángel Gustavo Infante.

(Hall 2010a: 341). El autor apunta a la nueva perspectiva en torno al yo: ya no lo concebimos, afirma, como una unidad dada que nos define, sino como una construcción dinámica y siempre abierta cuyas contradicciones internas nos interrogan constantemente. Hall apunta a la autoconciencia, saber cómo se produce la identidad, así como conocer las contradicciones que contiene, hacen de la noción del "yo" algo problemático. En este sentido, retomando nuestra afirmación inicial, la novela de Infante, construida como una identidad, no estaría completa sin incorporar este importante aspecto: la experiencia del "yo" como algo problemático, la conciencia de todas sus disonancias.

La estructura de la novela, revisada en el primer apartado de nuestro análisis, hace tangible esto. Por un lado, la "Primera edad" nos presenta una reconstrucción de la infancia, una voz reflexiva que narra sus años iniciáticos. Sin embargo, en la segunda parte, las disonancias son demasiado profundas y la heterogeneidad se hace palpable en la polifonía de voces que construyen la anécdota de manera discontinua, fragmentada. Como hemos señalado en la primera sección, se representa, a través de las referencias intermediales e intertextuales y de las relaciones con los demás personajes, lo que Gergen llama una identidad posmoderna, cuya relación con el modernismo de Hall es evidente, pues ambas categorías apuntan a la disolución del yo como un "verdadero sí mismo".

Al igual que ocurre con la música y con las referencias intermediales, la autoconciencia no solo aparece representada dentro del discurso narrativo, sino que es incorporada a la estructura. Es aquí donde el efecto especular que se construye con la metalepsis y la *mise en abyme* desempeñan un papel fundamental: el texto adquiere conciencia de sí mismo. La proyección metaléptica que analizamos previamente, la apropiación que realiza el narrador de la función-autor y la conciencia que adquiere el discurso de su relación intertextual con textos de otros autores y del mismo Infante, hacen de la novela un hecho problemático. Así como hemos afirmado, siguiendo a Hall, que en el modernismo se experimenta la identidad moderna, el "verdadero sí mismo", como algo problemático, el discurso narrativo de la novela de Infante plantea una relación paradójica con su propia textualidad, en la cual se adquiere conciencia en torno al proceso creativo, se lo cuestiona, se exilia al autor y la función-autor queda señalada como una figura meramente discursiva.

7. CONCLUSIÓN

Una de las conclusiones definitivas que podemos extraer de nuestro análisis es el carácter puramente ficcional de la identidad que habita *Yo soy la rumba*. Como señalamos previamente, la autoficción queda negada en tanto que el autor "real" permanece ajeno al texto. Pero, a través de la construcción de una identidad disonante, aporética e intermedial, Infante construye en su novela un espejo que refleja, no solo el proceso a través del cual se produce el texto artístico, sino también la construcción de la identidad. Tal como afirma Ricoeur (2006) en *Sí mismo como otro*, la construcción de un "yo" unitario resulta análogo al proceso narrativo: en este caso, la relación se invierte, el discurso narrativo

simula la construcción de un "yo". La identidad se presenta como una ficción que busca desesperadamente dar coherencia a las distintas voces que la conforman y, siguiendo el texto de Gergen, la saturan: la televisión, la radio, la música, la literatura y cada una de las relaciones personales que sostenemos en nuestra vida hacen de nuestro "yo" algo inaprensible. La pregunta que subyace a todo relato identitario, "¿quién soy yo?", queda, desde esta perspectiva, sin respuesta. Sin embargo, no dejamos de formularla y, yendo más lejos, nunca dejamos de buscar una respuesta a esta cuestión. Sebastián, en este sentido, resulta una imagen fiel del yo posmoderno: un compositor que busca dar sentido a su vida a través de sus canciones y que recuerda su infancia como un momento originario que, ya en su madurez, resulta inaprehensible. El texto se abre a nuevas lecturas, no se clausura. La "Segunda edad" cierra con el cambio de un medio a otro, de los discos de vinilo a los CDs, recordando que el final de la novela es la apertura a otra edad que, aunque no está narrada, queda sugerida en las últimas páginas. Retomando el tono grotesco, en el sentido bajtiniano del término, Sebastián recuerda los versos de Senghor que sirven de epígrafe a la novela y nos vuelve a dar la clave para la lectura de una obra cuya polifonía y heterogeneidad la mantienen abierta a nuevas interpretaciones: "Todo es fiesta y hasta la muerte misma es fiesta".

OBRAS CITADAS

- Bahórquez, Douglas (2014): "Guillermo Meneses: una reinención de la tradición". En: Luis Barrera Linares, Carlos Pacheco y Carlos Sandoval (coords.), *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo xx*. Caracas, Equinoccio, pp. 223-237.
- Bajtín, Mijail (2005): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- Barthes, Roland (1987): "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra escrita y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 65-71.
- Colón, Willy (compositor) (1974): "Todo tiene su final". En: H. Lavoe (autor personal, intérprete), *Lo Mató* (grabación sonora). Barcelona, Discophon.
- Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram.
- Dällenbach, Lucien (1991): *El relato especular*. Madrid, Visor.
- Foucault, Michel (2010): *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires, Ediciones literarias.
- Forest, Phillippe (2012): "Ego-literatura, autoficción, heterografía". En: Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 211-235.
- Genette, Gerard (1989a): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- (1989b): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- (2006): *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Barcelona, Reverso.
- Gergen, Keneth (1992): *El yo saturado*. Barcelona, Paidós.
- Hall, Stuart (2010a): "Etnicidad: identidad y diferencia". En: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Envió editores, pp. 339-348.
- Infante, Ángel Gustavo (1986): *Cerrícolas*. Caracas, Fundarte.
- (1991): *Cerrícolas*. 2° edición aumentada. Caracas, Fundarte.

- (2012a), "Cerrícolas". En: *Todos vuelven*. Caracas, Equinoccio, pp. 163-268.
- (2012b): "Una mujer por siempre jamás". En: *Todos vuelven*. Caracas, Equinoccio, pp. 47-153.
- (2012c): "Yo soy la rumba". En: *Todos vuelven*. Caracas, Equinoccio, pp. 269-422.
- López-Varela Azcárate, Asunción (2011): "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación", *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 16, pp. 95-114.
- Lotman, Yuri (1978): *La estructura del texto artístico*. Madrid, Itsmo
- Martínez Bachrich, Roberto (2014): "Ángel Gustavo Infante: los 'sonores sonos' de la lengua cerril". En: Luis Barrera Linares, Carlos Pacheco y Carlos Sandoval (coords.), *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo xx*. Caracas, Equinoccio, pp. 463-480.
- Meneses, Guillermo (2004): "La mano junto al muro". En: *La mano junto al muro. El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Caracas, Monte Ávila, pp. 1-20.
- Pacanins, Federico (2013): *Salsa en Caracas*. Caracas, Lugar Común.
- Perry, Menakhem (1991): "La dinámica literaria. Cómo el orden de un texto crea su significado", *Criterios*, vol. 29, pp. 162-196.
- Ricoeur, Paul (2006): *Sí mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI.
- Sandoval, Carlos (2012): "Las edades de una escritura". En: Ángel Gustavo Infante, *Todos vuelven*. Caracas, Equinoccio, pp. 11-28.

LA INCORPORACIÓN DE FOTOGRAFÍAS EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI: MÁS ALLÁ DEL LIBRO ILUSTRADO

TERESA GÓMEZ TRUEBA
Universidad de Valladolid
teresa@fyl.uva.es

RESUMEN: En el marco de los estudios intermediales que plantean la relación entre texto y fotografía, se propone el análisis de las complejas y desconcertantes relaciones que en algunas novelas españolas recientes (de Manuel Vilas o Agustín Fernández Mallo, entre otros) mantienen lo verbal y lo visual. Si en algunos casos se juega a crear una relación inestable y desconcertante entre el referente textual y el fotográfico, en otros se contraponen diferentes fotografías de un mismo referente, hasta hacernos dudar también de la estabilidad y veracidad del mismo. De ahí se concluye que, en todas las novelas analizadas, la fotografía no funciona ni como ilustración ni como explicación del texto, sino más bien como parte fundamental del entramado metaficcional del dispositivo narrativo de la obra.

PALABRAS CLAVE: intermedialidad; iconotexto; ilustración; literatura y fotografía; novela española contemporánea

ABSTRACT: As part of intermedial studies that suggest relationship between text and picture, analysis of complex and baffling relationships between the verbal and the visual, in some recent Spanish novels (Manuel Vilas and Agustín Fernández Mallo, among others), is proposed. In some cases it is played to create an unstable and disconcerting relationship between textual and photographic reference, in other different photos of the same reference are opposed, until

make us doubt about stability and accuracy of itself. Hence, it is concluded that, in all analyzed novels, photography will work neither as illustration nor as explanation of the text, but rather as a fundamental part of the metafictional mechanism of work.

KEYWORDS: Intermediality; Iconotext; Illustration; Literature and Photography; Contemporary Spanish Novel



En el reciente panorama de la narrativa española del siglo XXI llama la atención el elevado número de novelas que incluyen entre sus páginas fotografías. Obviamente la alianza entre la literatura y la imagen fotográfica no es algo nuevo y, aunque en la historia del libro ilustrado las fotografías se hayan utilizado fundamentalmente en géneros como el libro de viajes o el libro de arte, han existido también a lo largo del siglo XX numerosos intentos de experimentar con la confluencia entre texto narrativo y fotografía (Ansón 2000, 2009; Perkowska 2013). Dejando a un lado productos relacionados con la literatura de consumo (como la fotonovela), la hibridación entre estos dos lenguajes ha dado pie a una interrumpida corriente de literatura experimental. En el contexto de la literatura española podemos recordar la colección "Palabra e imagen", de la editorial Lumen que, entre 1961 y 1985, sacó numerosos ejemplares en los que textos narrativos de autores consagrados y cuidadas fotografías de autor pretendían constituir "una sola unidad, dialogando y completándose sin ilustrarse mutuamente" (Ansón 2009: 118).

No obstante, a lo largo de este trabajo me propongo demostrar que, en la nueva narrativa española del siglo XXI, la fotografía suele cumplir una función bien distinta a la de la mayoría de sus predecesores. En primer lugar porque las fotografías en los libros que voy a analizar no pretenden funcionar a modo de ilustración (entendida esta como representación gráfica del texto al que acompaña), y tampoco convertir a aquellos en un objeto artístico en sí mismo, un libro de lujo o, muchos menos, facilitar la lectura con el apoyo de las imágenes. Por otro lado, a diferencia de lo que ocurre en la gran mayoría de las propuestas iconotextuales (como puede ser la de la colección "Palabra e imagen"), se trata de libros que no son fruto de la colaboración de un escritor y un ilustrador (o fotógrafo), ni se proponen ofrecer la suma de dos sistemas de signos distintos. En ellos, todo, texto e imagen, e integración de la una en lo otro, es obra de un único autor.

Sospecho que cualquier intento de exhaustividad en relación con el recuento de novelas españolas que en los últimos quince años se han publicado con fotografías devendría en fracaso ante la magnitud del corpus. No pretenderé por tanto tal exhaustividad, pero sí me gustaría detenerme en la mención de unas cuantas novelas que han recurrido a este procedimiento.

Es difícil precisar cuándo se comenzó a utilizar la fotografía, dentro de la novelística contemporánea, con la intencionalidad estética a la que me referiré

en este trabajo (es decir, como parte del juego metarreferencial), pero creo que Javier Marías fue uno de los primeros escritores españoles en hacerlo. Incluye fotografías por primera vez en *Negra espalda del tiempo* (1998), novela de evidente tono ensayístico y autobiográfico, en la que se ficcionaliza la historia de la repercusión obtenida por otra de sus novelas anteriores. El mismo procedimiento es repetido en la primera y tercera novela que constituyen la trilogía *Tu rostro mañana* (*Fiebre y lanza*, 2002, y *Veneno y sombra y adiós*, 2007).

Ahora bien, probablemente sea sido Manuel Vilas el primer escritor español que de una manera sistemática recurre en prácticamente toda su obra narrativa a la fotografía como ingrediente esencial de su proyecto estético. De hecho, ha incluido fotografías en: *España* (2008), *Aire nuestro* (2009), *Los inmortales* (2012), *El luminoso regalo* (2013) y *Setecientos millones de rinocerontes* (2015). Una utilización muy similar a la que hace Vilas de la fotografía en sus novelas, la vamos a encontrar en Agustín Fernández Mallo. Aunque no incluyó fotografías en las dos primeras entregas de la trilogía *Nocilla*, sí lo hizo en la tercera, *Nocilla Lab* (2009) (donde también se incluye un cómic). Asimismo, las fotografías se incrementan en su censurada *El hacedor (de Borges)*. *Remake* (2011) y reaparecen también en la última de sus obras narrativas, *Limbo* (2014). Otros escritores con los que estos dos últimos suelen aparecer relacionados estéticamente tampoco han renunciado a la fotografía como recurso literario. Así, por ejemplo, Mario Cuenca Sandoval incorpora también numerosas fotografías en *Los hemisferios* (2014), al tiempo que reflexiona con agudeza a lo largo del libro sobre la hiperrepresentación del mundo a través de imágenes fotográficas.

Asimismo, resulta interesante observar cómo autores con una larga trayectoria novelística, que no habían echado mano anteriormente del recurso de las fotografías, lo hacen recientemente, quizás siguiendo una moda en auge. Javier Cercas incluye fotografías por primera vez en su obra *Anatomía de un instante* (2009) y vuelve a hacerlo en su última obra, *El impostor* (2014). También Antonio Orejudo incluye fotografías, por primera vez, en su última novela publicada, *Un momento de descanso* (2011). Y lo mismo hace David Trueba que, aun no habiéndolo hecho en sus anteriores novelas, decide incluir fotografías también en su reciente y exitosa *Blitz* (2015).

La popularidad y reconocimiento crítico de muchos de los autores mencionados indica que estamos ante un paradigmático procedimiento compositivo, en el marco de los recientes fenómenos de intermedialidad artística. Más concretamente, dicho procedimiento habría de ser estudiado en relación con las numerosas propuestas teóricas que han intentado explicar cómo lo verbal y lo visual colaboran en una obra híbrida, a través de conceptos como *imagentexto* (Mitchell 1994), *iconotexto* (Nerlich 1990; Wagner 1996) o *foto-texto* (Hunter 1987). Todas estas propuestas coinciden en señalar que no se trataría tanto de una colaboración ilustrativa o explicativa entre lo verbal y lo visual, "sino de una dialéctica de intercambio y resistencia que revela el carácter heterogéneo de la representación" (Perkowska 2013: 54). No obstante, la utilización de fotografías en el género de la novela, como bien demuestra Perkowska en su exhaustivo

estudio de novelas hispanoamericanas publicadas con fotografías,¹ es un ámbito marginado por todos los críticos que han estudiado el fenómeno de la intermedialidad entre fotografía y texto, considerando generalmente que en una novela la presencia de fotografías cumple exclusivamente con una función de ilustración o de sustituto de la descripción (Perkowska 2013: 55). Este artículo pretende sumarse a la línea de investigación propuesta por esta autora en relación con la novela latinoamericana contemporánea publicada con fotografías, a partir del convencimiento de que la presencia de fotografías en numerosas novelas españolas contemporáneas responden a su vez a un interés mucho más complejo que el meramente ilustrativo.

Por falta de espacio, y aunque mencione algún que otro ejemplo, me centraré sobre todo en el análisis de las novelas de Manuel Vilas y Agustín Fernández Mallo, dos de los autores que recurren a la ilustración fotográfica de manera más insistente y desconcertante a lo largo de su obra.

1. EL USO DE FOTOGRAFÍAS EN LAS NOVELAS DE MANUEL VILAS: UN DUDOSO CERTIFICADO DE EXISTENCIA

Todas las fotografías incluidas por Vilas son en blanco y negro y de pequeño tamaño, no soliendo llenar ni media página. Asimismo, a primera vista percibimos que las fotos representadas carecen de cualquier pretensión artística (son fotos corrientes, accesibles en su mayoría a cualquier lector a través de Google Imágenes). En numerosas ocasiones, la foto es mencionada dentro del texto, creándose así una conexión extratextual que enfatiza el juego metaficcional propio de la obra de este autor. Y si no es raro que el narrador aluda a la foto reproducida en la novela, tampoco lo es el hecho, más interesante, de que esa foto la haya tomado el propio narrador. Así, por ejemplo, en *El luminoso regalo*, se reproduce, según se nos explica en el mismo texto, la fotografía que hizo el narrador, con su Samsung Galaxy, de las vistas que podía contemplar desde la habitación del hotel en la que se hospedaba (2013: 214). Asimismo, en el texto "Residencia en la luna" (2015: 61), que reproduce el diario de una mujer que realiza un viaje sin rumbo por España huyendo de un fracaso amoroso, en tres ocasiones la narradora alude a las vistas que se contemplan desde las ventanas de las habitaciones de los hoteles en los que se hospeda e inmediatamente aparecen reproducidas pequeñas fotografías que supuestamente muestran esas vistas. Dichas fotografías son sumamente borrosas y apenas podemos percibir en ellas cómo era el paisaje contemplado por la narradora. Prácticamente todo

¹ Dicho estudio analiza con detenimiento un amplio corpus de novelas publicadas en América Latina, a partir de la década de los ochenta, que combinan la narración de una historia ficcional con fotografías, atendiendo a autores como Sergio Ramírez, Elena Poniatowska, José Luis González, Eduardo Belgrano Rawson o Mario Bellatin. La tesis sostenida por Perkowska es que en dichas novelas las fotografías no cumplen la función de ilustrar el texto ni de suplantar la descripción; el texto a su vez tampoco pretende describir una imagen fotográfica. Antes bien, la presencia (muchas veces inesperada y desconcertante de fotografías) "interrumpe la continuidad de la narración y crea un pliegue representacional que perturba la superficie del texto [...] problematizando la recepción" (2013: 57-58).

lo que sabemos de esos paisajes es lo que se nos describe en el texto. ¿Por qué entonces poner ahí esas fotos? Todo parece indicar que se trata de poner en evidencia, documentar gráficamente, el hecho de que el narrador haya hecho fotos y de que esas fotos existan en la realidad, ya que se pueden enseñar al lector. Lo que se reproduce ya no son las vistas, sino la "foto" (tomada por el personaje) con las vistas. Es decir, la foto forma parte del texto de una manera mucho más profunda que en los casos de una mera ilustración fotográfica, en los que la fotografía acompañaría al texto, pero sin formar parte de él.

Algo similar lo vamos a encontrar en numerosas ocasiones. Si se habla de un poema, por ejemplo, se reproduce la fotografía de una página de un libro en la que aparece reproducido dicho poema, en vez de reproducir directamente el texto del poema. Así ocurre, por ejemplo, en el relato titulado "La realidad y el deseo", de *Aire nuestro* (2009: 152), donde se reproduce la fotografía del poema "A sus paisanos" de Luis Cernuda. Es decir, no se reproduce el contenido del poema solamente, sino la fotografía del poema. Ello hubiera resultado innecesario si de lo que se hubiera tratado hubiera sido solamente de mostrarnos el contenido del poema. Pero no es así, como tampoco antes se trataba de enseñarnos el paisaje descrito; obviamente de lo que se trata es de evidenciarnos que ese documento existe fuera del texto, existe en la realidad, de él puede hacerse una fotografía y, para demostrarlo, se incluye la fotografía.

Lo cierto es que la utilización de las fotografías a modo de certificado de la existencia real de algo es un procedimiento bastante recurrente en la última novela española. Dicho procedimiento, muy frecuente en Vilas y Fernández Mallo, lo encontramos también de manera insistente en la última obra de Javier Cercas, *El impostor* (una novela que habla de la mentita y los mentirosos), donde de continuo se reproduce la imagen de documentos que parecen querer certificar la existencia real de lo que se está narrando. Así, por ejemplo, la reproducción del expediente clínico de la madre del protagonista en el momento en el que se está contando que fue ingresada en un manicomio (2014: 26) o varios recortes de noticias en la prensa (89, 109, 111). En *Un momento de descanso*, de Antonio Orejudo, encontramos algo similar. Cuando el narrador habla de una noticia que supuestamente salió en tal o cual periódico incluye la fotografía del recorte de prensa con la noticia (2011: 156), pero nótese que la fotografía es tan borrosa que el lector no puede leer el texto que incluye. Por lo tanto, su función no es la de dar al lector la información adicional de la noticia, sino la de constatar, verificar, que la noticia existió, salió en la prensa. Más adelante se reproduce una fotografía hecha a la pantalla del ordenador y el resultado vuelve a ser una foto borrosa en la que el lector no puede distinguir apenas nada. Y no se trata evidentemente de que la edición que manejamos saque la foto borrosa, pues ya en el mismo texto se alude al hecho de que la foto mostrada "no era muy nítida" (168).

Susan Sontag, en un magnífico ensayo sobre la utilización de fotografías en las novelas de W. G. Sebald (utilización muy similar a la que estoy describiendo en estas páginas), se refería a este tipo de artificio visual, tan frecuentado por el escritor alemán, como "reliquias visuales, [...] que parecen un desafío insolente

a la suficiencia de lo verbal" (2000: 6). Se trataría, por otro lado, de crear "el efecto de lo real", que toda novela en el fondo procura, "a un extremo fulgurante" (Sontag 2000: 2). Por su parte, Franco Harnache, también en relación con las novelas de Sebald, asegura que en ellas las "fotografías matan la ficción. La apuñalan o rompen el contrato ficcional que se ha establecido con el libro" (2012).

Aparentemente la fotografía se convierte en este tipo de novelas en una especie de certificado de existencia. Es decir, la inclusión de la fotografía parece certificar en principio la existencia fuera del texto de aquello de lo que se está hablando en el texto. No obstante, como iremos viendo, más que "matar la ficción" o romper el contrato ficcional (como afirma Harnache), dichas fotografías tienden a crear extraños bucles metaficcionales que nos invitan a dudar de lo que es real y lo que es ficción. Lo cierto es que, en muchas ocasiones, en la obra de Manuel Vilas la fotografía incluida establece con el texto una relación que, lejos de reafirmar la presencia real de lo narrado, parece incrementar el desconcierto en el lector a la hora de valorar la relación entre texto e imagen y, a la postre, a la hora de situar los límites entre lo real y lo ficticio.

Un ejemplo interesante de este uso desconcertante y caprichoso de la fotografía lo vamos a encontrar en el relato titulado "El pintor zaragozano Víctor Mira se suicida en Alemania" (2008: 117-122), donde se nos cuenta cómo el pintor mencionado decidió un día suicidarse tirándose a las vías del tren. El texto aparece ilustrado con la fotografía de un viejo coche Dos caballos aparcado en una cuneta. Y el lector queda de inmediato sorprendido ante la aparición de esa inesperada fotografía. Por supuesto que dicho coche es mencionado en el texto, pero su mención es absolutamente irrelevante. Primero se alude en una nota a pie de página al hecho de que el pintor viajó en 1972 a los Encuentros de Pamplona en su propio automóvil: un 2 CV. Más adelante el narrador vuelve a aludir al Dos caballos, utilizándolo ahora como imagen para describir la locura que afectaba al personaje descrito en el relato ("y el cerebro se convierte en un coche viejo (un dos caballos, tu primer auto, 1971) que no funciona, así de simple", 2008: 121). Por otro lado, el desconcierto que produce en el lector esa fotografía tiene que ver con otro motivo. Obviamente, podemos asegurar que el coche de la fotografía es un Dos caballos, pero ya no nos resultará tan fácil hacerlo respecto al hecho de que el pintor Víctor Mira poseyera uno y, mucho menos, respecto al hecho de que el Dos caballos de la fotografía fuera realmente el de Víctor Mora. Tales aseveraciones por parte del narrador parecen implicar una suerte de cercanía o familiaridad entre este y el personaje retratado (cercanía que nos resulta difícil verificar) que llevarán al lector al terreno de la incertidumbre.

La inclusión de fotografías de cosas que resultan aparentemente irrelevantes respecto al asunto tratado en el texto es bastante frecuente en las obras de Vilas. En el texto titulado "This land was made for you and me" (2008: 207) se relata lo que parece un encuentro casual del narrador con el escritor español Luis Mateo Díez en un vagón del AVE. El narrador se entretiene en observar el comportamiento del escritor leonés y en especular acerca de él. En un momento dado, el narrador nos dice que viaja de regreso de una estancia en Washington y,

sin venir mucho a cuento, introduce una fotografía de la habitación en la que se hospedó. En este punto del relato cabría esperarse una fotografía del personaje sobre el que habla el texto, Luis Mateo Díez, pero no era en absoluto predecible la inclusión de la anodina fotografía de esa habitación de hotel. E, igual que en el caso anterior, a lo irrelevante de ese documento gráfico, se suma el desconcierto que suscita en el lector la dudosa veracidad del mismo. Obsérvese cómo, antes de que aparezca la foto, el narrador advierte: "En Washington me alojé en una habitación del hotel State Plaza, cuya fotografía *podiera ser* que apareciese aquí" (2008: 210). Tras la foto, que ocupa la parte superior de la página siguiente, añade: "Era tan grande la *hipotética* habitación que hubiera cabido en ella el cuerpo enjuto de Mateo Díez" (2008: 211). Lógicamente, tanto el "podiera ser" como el "hipotética" invitan a dudar de la veracidad de la foto. Es decir, nada hace dudar del hecho de que la habitación fotografiada sea la habitación de un hotel, pero sí del hecho de que sea del hotel en el que se asegura que se hospedó el narrador. Hasta hace pocos años esta apreciación hubiera resultado irrelevante, ya que, en definitiva, a los lectores nos hubiera resultado imposible saber cómo son las habitaciones de tal o cual hotel, a no ser que nos hospedáramos en él. Pero, hoy, gracias a Internet, podemos satisfacer nuestra curiosidad con una búsqueda rápida en Google. Pues bien, tras el rastreo en Google que personalmente he realizado respecto a este asunto, llego a la conclusión de que la habitación fotografiada pudiera ser realmente la aludida en el relato, es decir una habitación del hotel State Plaza de Washington. Ello nos lleva otra vez al terreno de la inquietud y la incertidumbre, pues de esta forma se nos pone en evidencia que el narrador, que se hospeda en hoteles reales y que además puede constatarlo gráficamente, tiene una vida "real" fuera del relato. Por otro lado, en este caso, al lector atento no se le escapará el hecho de que la fotografía en cuestión no es la típica imagen publicitaria que los hoteles cuelgan en sus páginas web para mostrar a los posibles clientes la comodidad de sus servicios, sino que indudablemente pertenece al ámbito de lo privado. Todo parece indicar en ella que ha sido hecha por el huésped de la habitación: una de las camas aparece deshecha y los objetos personales de aquel que supuestamente hizo la fotografía aparecen desordenadamente sobre ambas camas. En definitiva, la foto de la habitación cumple una función sumamente interesante en el relato, la de certificar la existencia real del narrador, la de suponerle una vida, una historia, más allá de las páginas del libro. Y a partir de esta apreciación nos topamos con otro procedimiento compositivo muy presente en las obras de Manuel Vilas, aquel que la crítica ha bautizado con el término de *autoficción*.²

En relación con este asunto, es también interesante el juego que Vilas nos propone por medio de la inclusión de fotografías de sí mismo o extraídas de su álbum familiar. En el texto titulado "Deficiencias en piso 9º A, del portal 10" (2008: 131), donde se informa de manera escueta, a través del lenguaje admi-

² Para una revisión de la historia del famoso neologismo acuñado por Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977) y las controversias en torno a las diferentes acepciones del mismo, pueden verse los estudios de Alberca (2007), Pozuelo Yvancos (2010) o los trabajos publicados en el volumen editado por Ana Casas (2012).

nistrativo, de las deficiencias del piso del narrador, un tal Manuel Vilas Vidal, se incluye al final del documento, para sorpresa del lector, una pequeña fotografía, tamaño carnet, en la que podemos reconocer al propio autor, Manuel Vilas. Aunque en esta foto el autor está notablemente más joven que en la que ilustra la contraportada del libro (con la que sin duda establece una conexión extra o metatextual), es obvio que se trata realmente de una fotografía del autor. En el texto "Los rinocerontes iluminados" (2015: 80-102) volvemos a encontrar un uso interesante de las fotografías, en relación con el juego autoficcional. Se incluye en este caso la foto de una tal Angie Vilas, una mujer joven y rubia, cuyo rostro resulta desconocido para los lectores. A continuación, irrumpe otro personaje, Mario Fernández, jefe de la unidad de homicidios de los mossos d'Esquadra, que investigó un crimen cometido por esa tal Angie Vilas. Aparece también la foto de este personaje, y en ella podemos claramente reconocer al autor del libro, Manuel Vilas. Es decir la mujer que lleva el apellido del autor aparece relacionada con la foto de una joven que nos resulta totalmente desconocida. El personaje de nombre desconocido aparece relacionado con la foto del autor. Más desconcertante aún resulta la fotografía incluida en el texto "<http://manuelvilas.blogspot.com>" (2008: 139-140). Al inicio del mismo aparece una fotografía de un hombre andando por la calle, que parece tomada sobre los años 50. Aunque muy escueto (lo cierto es que podría ser considerado como un magnífico micro-relato), el texto nos da pistas para deducir que el hombre de la foto es el padre del narrador, ese mismo narrador que unas pocas páginas atrás de este mismo libro (*España*) hemos identificado gracias a una foto de carnet, y sin lugar a dudas, con el mismo autor, Manuel Vilas. Por otro lado, la misma fotografía, en formato más pequeño, aparece de nuevo reproducida en *Aire nuestro*, en un texto titulado "The Father". Ahora bien, si en "Deficiencias en piso 9º A, del portal 10", el lector puede saber con absoluta certeza que el hombre de la foto es Manuel Vilas de joven, en este caso, difícilmente podemos asegurar que el hombre de la foto sea realmente el padre de Manuel Vilas, cuyo aspecto obviamente resulta desconocido para los lectores. Un ejemplo similar lo encontramos en la novela *Un momento de descanso* (2011: 109), de Antonio Orejudo, donde el narrador (a quien identificamos en juego autoficcional con el propio Orejudo) dice ser una de las personas que aparecen en una borrosa foto en blanco y negro que es reproducida. Desde luego, el chico que aparece en la foto podría ser el mismo Orejudo unos años más joven que el que aparece en las solapas de los libros. Pero también podría no ser él. No tenemos manera de saberlo.

Evidentemente la inclusión de estas fotografías, extraídas del álbum familiar, se suma al "pacto ambiguo" y permanente juego autoficcional que nos propone Vilas a lo largo de sus obras: un enloquecedor juego de espejos que enfatiza de manera original la consabida inestabilidad del sujeto y, a través del cual, la identidad del autor se multiplica y desvanece en infinitas identidades (Gran Vilas, Manuela Vilas, Angie Vilas, Manuel Vilas-Matas, Enrique Vila-Vilas).³

³ La inclusión de fotografías del propio autor dentro de la obra es sin duda un procedimiento autoficcional interesante al que merecería dedicar otro trabajo. Véase el artículo de Javier Marías (2008). Asimismo, en relación con la teoría de la autoficción, resulta sugerente tener presente la

En definitiva, si las fotografías en principio parecieran funcionar como infalibles certificados de existencia real fuera del texto, el caprichoso e irónico uso que Vilas hace de ellas nos hace dudar a cada paso de su veracidad en relación con sus supuestos referentes.

2. AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO Y SUS CAPTURAS DE PANTALLAS: LA CONFUSIÓN ENTRE LA COPIA Y SU MODELO

Al igual que en el caso de Vilas, generalmente en las obras de Fernández Mallo no solo aparecen fotografías (también con referentes irrelevantes, inesperados, desconcertantes), sino que se ficcionaliza además el propio acto de hacer las fotografías, antes de mostrarlas. En *El hacedor (de Borges). Remake* leemos: "En el salón, junto a la tele, está mi teléfono móvil, que tiene una cámara fotográfica incorporada, lo cojo y subo inmediatamente. Le hago una fotografía al objeto. Aquí la muestro" (2011: 101).

Sin embargo, al mencionado uso metarreferencial de la fotografía en las novelas de Vilas, se le añaden interesantes matices por parte de Agustín Fernández Mallo, quien no suele incluir en sus novelas fotos tomadas directamente de la realidad, sino más bien fotos de fotos, fotos tomadas de la pantalla (del televisor o del ordenador) o fotos de croquis, de mapas, de bocetos de la realidad.

En *Nocilla lab*, además del extraordinario cómic que cierra el libro, encontramos ocho fotografías, todas seguidas. Se nos advierte que se trata de fotografías hechas a una pantalla de televisión y, consecuentemente, están movidas, son borrosas y muy poco nítidas. Los referentes que se muestran en ellas son dispares y heterogéneos y no parecen guardar una relación obvia con el texto. Se nos dice también que dichas fotografías han sido manipuladas por el propio narrador y, de hecho, aparecen sobreescritas con una máquina de escribir. En otras ocasiones encontramos las fotografías hechas a los fotogramas de una película (como en "Un recorrido por los monumentos de *La aventura*", 2011: 82-99), contrastadas con las fotos hechas directamente de esos mismos lugares donde se rodó la película. Más frecuentemente se nos informa de que las fotografías han sido localizadas en Google, como se dice en *Limbo*: "Encendí el ordenador, tecleé en el buscador las palabras "Michael Jackson Neverland", pronto encontré lo que buscaba" (2014: 87). De hecho, algunos de los textos de Fernández Mallo parecen metaforizar una navegación cualquiera por Internet. En "Eco él" el narrador divaga sobre heterogéneos asuntos, estableciendo enlaces a través de fotografías que va diseminando en el texto. Supuestamente esas fotos proceden de un archivo de imágenes que desde hace años el narrador va llenando con cosas que captura en la Red y después imprime en papel fotográfico (2014: 69-194).

El texto titulado "Mutaciones", con numerosas fotografías, es especialmente interesante en relación con el tema que nos ocupa. En la primera sección del texto, titulada "1. Un recorrido por *Los monumentos de Pasaic 2009*", el na-

avalancha de retratos fotográficos de los escritores que nos ofrece Internet. Ha reflexionado sobre este asunto Pérez Fontdevila (2011).

rrador nos describe un recorrido realizado por la ciudad de Nueva York, en el año 2009, que sigue y recrea la ruta realizada por el artista Robert Smithson en 1967, "caminata que transformaría la idea de monumento y ruina romántica que hasta entonces se tenía en la Historia del Arte" (2011: 58). A medida que vamos leyendo vamos tomando conciencia de que el narrador no se está desplazando físicamente, tan solo visita los lugares, que en su día fotografiara Robert Smithson, a través de la pantalla de su ordenador, de la que directamente extrae las fotografías que ilustran el texto. Lo que realmente se nos describe es un "Viaje psicoGooglegráfico", novedosa versión de la literatura de viajes. El viaje propuesto es así un viaje por el tiempo, antes que por el espacio, el "tiempo de motor de búsqueda de Google Maps" (2011: 76).

En definitiva, a lo largo del artículo se nos van mostrando las fotos que en su día hiciera Robert Smithson, directamente de la realidad, y las hechas por el narrador directamente a la imagen del sitio que ofrece Google (Google Maps, Google Earth), a través de la pantalla de su ordenador. Y cuando se confrontan dos fotografías del mismo lugar, la de a pie de tierra y la panóptica, es "como si cada uno de mis ojos –aclara el narrador– procesara de manera distinta la información que recibo, o como si yo poseyera dos cerebros, dos sistemas de referencia" (2011: 72).

El motivo temático de la ampliación del zoom en busca de una realidad oculta tras la fotografía me parece muy sugerente. Ya en su blog (*Blog up*), Fernández Mallo había hecho interesantes experimentos al respecto contrastando varias fotografías de una misma realidad, aumentando el zoom o, lo que es lo mismo, cambiando la escala. Tras el experimento, se pregunta al final "¿Cuál de todas es la imagen real? Pues todas y ninguna, cada una es una realidad, un argumento diferente, una película diferente, una novela" ("Chris Jordan, representaciones, realidad, publicidad", 2012: 76-80). En definitiva, el cambio de escala deviene inevitablemente en fracaso, si de lo que se trata es de encontrar una verdad absoluta y estable. A este respecto, conviene recordar la reflexión que en su día hiciera Roland Barthes, en relación con el intento de escrutar la realidad que oculta la foto tras un mero aumento del zoom:

Creo que ampliando el detalle gradualmente (de modo que cada cliché engendre detalles más pequeños que en el cliché precedente) lograré llegar hasta el ser de mi madre [...]. Desgraciadamente, por mucho que escrute no descubro nada: si amplío, no aparece otra cosa que la rugosidad del papel: deshago la imagen en beneficio de su materia [...]. (Melisanda no oculta, pero tampoco habla. Así es la Foto: no sabe decir lo que da a ver). (Barthes 1980: 153)

Al contraponer las diferentes imágenes de la realidad que nos ofrece un cambio de escala, Fernández Mallo está queriendo constatar ese fracaso del que nos hablaba Barthes.

Pero, ¿por qué fotos de fotos, y no fotografiar directamente la realidad? Al inicio de "Mutaciones" se cita una reflexión de Robert Smith, que puede resultar reveladora respecto a las intenciones de Fernández Mallo a este respecto:

El sol del mediodía le daba un carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una imagen sobreexpuesta. Fotografíarlo con mi Instamatic 400 fue como si fotografiara una fotografía... Cuando atravesé el puente era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existiera como una película enorme que no mostraba más que una imagen continua en blanco. (Fernández Mallo 2011: 61)

Es decir, se trata aquí de fotografiar la fotografía (o la imagen de la pantalla) y poner así en evidencia, a través de este ingenioso bucle metaficcional, esa definitiva e imparabla suplantación de lo real por su copia o simulacro a la que desde hace bastantes años tiende la sociedad. En *Limbo*, un personaje declara:

Me di cuenta de que las calles que presenta Street View son representaciones del mundo a escala "realmente real", quiero decir que en llegar de una esquina a otra a golpe de ratón tardas lo mismo que si fueras realmente caminando por la acera, su escala de tiempo es una escala real, 1:1. (Fernández Mallo 2014: 179)

Evidentemente, la escala 1:1 anula las diferencias entre la copia y el original. La copia, así, suplanta y se convierte en el original, o el original (como ya advirtió Robert Smithson) adquiere el estatuto de copia.

Las novelas de Fernández Mallo, salpicadas a cada paso de inesperadas fotografías que parecen empeñarse en recordarnos su condición de copias de lo real, parecen metaforizar ese imparabla dispositivo de almacenamiento de imágenes que es Internet, las azarosas o inexplicables conexiones que unas imágenes establecen allí con otras, así como la irreparable pérdida de los referentes "reales" de las mismas en ese enloquecido proceso de representación fotográfica del mundo en el que actualmente nos vemos inmersos.

3. EL USO DE LAS FOTOGRAFÍAS AL SERVICIO DEL JUEGO METAFICCIONAL

Paralelamente a la historia del libro ilustrado, a lo largo del siglo XX se ha ido desarrollando también un sistemático cuestionamiento de la necesidad de ilustrar una obra literaria, a partir de la consideración de que la imagen, lejos de enriquecer la experiencia lectora, la estorba y empequeñece. Me refiero al consabido prejuicio de que la presencia y lectura de las ilustraciones estorba a la lectura del texto verbal, generalmente considerado como el principal. Sin duda existe una creencia muy extendida que sostiene que la ilustración limita el proceso imaginativo, y "que una señal de identidad del lector no sofisticado es querer textos ilustrados, suplir su imaginación supuestamente carente con las imágenes de otros más dotados" (Miller 2011: 464). De ahí que encontrarse en las páginas de la novela de un autor que creemos culto con un puñado de fotografías, careciendo además estas del aura propia de la fotografía artística, traiciona de inmediato el horizonte de expectativas del lector, produciendo una buscada reacción de extrañamiento. Se trata por ahora de un recurso sorpresivo; quién sabe si terminará, como otros muchos, codificándose.

Ahora bien, asumida la extrañeza que produce la incorporación de fotografías en novelas del siglo XXI, cabría preguntarse si estas buscan incorporarse a la tradición e historia de libros ilustrados que ha venido desarrollándose desde el siglo XIX. En realidad, sospecho que estamos ante un fenómeno que poco o nada tiene que ver con la ilustración, en ninguna de sus dos versiones, ni como traslación gráfica de lo escrito para una mejor o más rápida comprensión, ni como artística abstracción que lo evoque (Vélez 1996: 235).

Como ya dejé claro desde el inicio, los casos analizados no son, en absoluto, resultado de la colaboración artística entre fotógrafos y escritores. Tampoco se trata de escritores fotógrafos que pretendan enseñarnos sus fotografías a través de sus novelas. Los libros a los que aludimos estarían en las antípodas de ser considerados como libros joya o libros objeto, valorados por sus artísticas representaciones. Evidentemente no se trata de casar un texto de calidad con una imagen equivalente para conseguir un novedoso equilibrio entre dos manifestaciones artísticas. Ya dejé claro que no encontramos fotos con pretensiones artísticas; antes bien sorprende la abundancia de fotos de mala calidad, borrosas, pixeladas. En ocasiones, según se nos aclara, se trata de fotos realizadas por el propio narrador, a veces incluso con su propio móvil; otras son extraídas de su propio álbum familiar y, en muchas ocasiones, se nos dice que las fotografías se han encontrado en un buscador de Internet. Es decir, son accesibles a todo el mundo (y a todos los lectores). En no pocos casos, las fotografías mostradas no son más que capturas de pantallas, con el consiguiente descenso en la calidad de la imagen que provoca este procedimiento. Sorprende también la cantidad de fotografías de objetos irrelevantes o que, al menos, lo son en relación con el referente del texto escrito. En la historia del libro ilustrado, en general, se considera que el ilustrador o, en su caso, el fotógrafo, tiene presente un discurso literario anterior del que las imágenes se consideran subsidiarias. Es evidente que en las novelas descritas, la fotografía no es un elemento añadido a posteriori, ni tampoco cabría la posibilidad de que esas mismas novelas se reeditaran sin el complemento fotográfico. Creo que en los casos mencionados más bien se trata de incorporar imágenes fotográficas como una parte más del andamiaje o el entramado narrativo. Las fotografías no se proponen ilustrar aquello que ya de por sí ha sido ilustrado con palabras, sino dar evidencia de su existencia fuera del texto. Ese uso de la fotografía vendría justificado por el significado que una tradición crítica iniciada por algunos autores en los setenta-ochoenta, como Barthes (1980) o Sontag (1981), han dado a la fotografía como sistema de representación. En el ya mencionado ensayo de Roland Barthes sobre la fotografía quedó meridianamente claro lo que para aquella generación distinguía a la fotografía de otros medios de representación, tales como la pintura o la escritura, y lo que, al mismo tiempo, la hacía tan fascinante.

La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo "quimeras". Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí* (Barthes 1980: 120-121). La fotografía, aseguraba Barthes, dice *esto, es esto, es tal*

cual, y no puede decir otra cosa, porque la foto jamás podrá distinguirse de su referente. Cuando vemos una foto tenemos la certeza absoluta de que el referente ha existido. Frente a la fotografía, ningún texto puede proporcionarnos tal certidumbre, porque el lenguaje no puede autenticarse a sí mismo, porque el lenguaje es ficcional por naturaleza (Barthes 1980: 133-134).

Ahora bien, ¿por qué precisamente ahora, en los albores del siglo XXI, esta apabullante proliferación de novelas con fotografías? En principio, las numerosas fotografías que autores como Vilas o Fernández Mallo incluyen en sus novelas parecen funcionar como ingenuos certificados de existencia. Lo que estoy leyendo es real, pues cada pocas páginas me encuentro con una evidencia de ello. Si se me habla de alguien, si se alude a algún objeto, si se describe un lugar en el que ha estado el narrador, se introduce su correspondiente fotografía. Pero lo cierto es que a medida que vamos leyendo percibimos que esos certificados de veracidad están cargados de ironía. Vilas juega a crear una relación inestable y desconcertante entre el referente textual y el fotográfico. Fernández Mallo, a través de sus copias de copias o cambios de escala, contrapone diferentes fotografías de un mismo referente, hasta hacernos dudar también de la estabilidad y veracidad del mismo.

Lo cierto es que la mera presencia de fotografías en una novela "parecería poner la idea misma de referencia fotográfica en cuestión" (Hirsch 2009: 30). Las fotografías colaboran así con el juego metaficcional que nos propone la obra. Tal y como afirma Marianne Hirsch: "La inclusión de fotografías en la literatura lleva a una inestabilidad de género relacionada tanto con la fotografía como con sus contextos [...] las fotografías se vuelven 'ficticias', mientras que la historia de ficción 'se vuelve hacia lo real'" (2009: 30). Y, de hecho, adviértase que todas las obras descritas participan de ese hibridismo genérico tan en boga en nuestros días, que tiende a confundir los límites entre diferentes géneros literarios, como son la novela, la autobiografía o el ensayo.

De alguna manera, la lectura que hacemos de la foto interrumpe y cuestiona la lectura que hacemos del texto escrito, hasta el punto que consigue que se tambalee nuestra interpretación de este último. La presencia de fotografías obliga al lector a establecer enlaces entre la representación verbal y la visual, pero esos enlaces no siempre son intratextuales, sino que a veces resultan extra o metatextuales, resultando de ello una "crítica a la univocidad de la interpretación" y "una desestabilización del proceso de lectura" (Mora Perdomo 2008: 8).

Llegados a este punto, deberíamos preguntarnos qué es lo que nos ha conducido –o conduce a estos autores– a dudar de la veracidad del referente mismo de la fotografía. Podemos aceptar que una fotografía es en sí misma un incuestionable certificado de existencia real fuera del texto, pero ¿qué ocurre cuando el mundo entero (todo y todos) ha sido ya fotografiado? Hay que reconocer que de nuevo Barthes fue todo un profeta al respecto. Tal vez en realidad Fernández Mallo, Manuel Vilas y compañía nos estén advirtiendo de algo que ya auguró el propio Barthes, con extraordinaria perspicacia, allá por 1980:

Una de las marcas de nuestro mundo es quizás este cambio: vivimos según un imaginario generalizado. Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes: no existe, se produce y se consume más que imágenes [...] el gozar pasa por la imagen: esta es la gran mutación. Un cambio tal suscita forzosamente la cuestión ética: no porque la imagen sea inmoral, irreligiosa o diabólica (como ciertas personas declararon cuando el advenimiento de la Fotografía), sino porque, generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo. (Barthes 1980: 176-177)

A fuerza de fotografiar el mundo terminamos por “desrealizarlo”. El escritor Mario Cuenca Sandoval en una novela publicada hace apenas un año, con la inclusión de las consabidas fotografías como parte del entramado narrativo, nos ofrece una reflexión muy similar a la de Barthes:

Observa como los turistas fotografían la urbe desde todos los ángulos con sus teléfonos y se pregunta si esa invasión de la realidad, acometida desde todas las perspectivas y desde todos los rincones del mundo, no terminará por agotar su capital de belleza, si la superposición de tantas ópticas no sepultará el valor de cuanto puede ser fotografiado, y si nada merecerá ser fotografiado en el futuro, si la hiperrepresentación del mundo no conducirá por fuerza al nihilismo y a la conciencia de que todo vale exactamente nada. (Cuenca Sandoval 2014: 194)

Creo que de manera más o menos explícita se reflexiona en las obras analizadas acerca de la tendencia actual a fotografiarlo todo (a la que colaboramos de continuo con nuestros teléfonos móviles). Las fotos que aparecen entre las páginas de los libros analizados nos hacen a cada paso dudar de su veracidad. Ello nos lleva a satisfacer nuestra curiosidad, indagando en Internet, y buscando las fotografías en cuestión en esas interminables galerías de imágenes que nos regala la aplicación “Google Imágenes” cada vez que deseamos conocer el aspecto de algo o de alguien. Todos hemos vivido la inquietante experiencia que supone enfrentarse a las infinitas imágenes que el ordenador conecta a nuestras palabras clave. La relación entre esas imágenes y la cosa buscada parece obvia en cuanto a las primeras entradas, pero una vez que nos vamos adentrando en esa interminable maraña de imágenes conectadas vamos perdiendo la capacidad de encontrar a primera vista la conexión entre ambas y, sin embargo, sabemos que de alguna manera existe, dado que el motor de búsqueda, que en ese sentido suponemos infalible, así lo asegura. Así, y de igual modo, la relación entre la imagen y el texto que nos proponen perspicazmente estos autores es a veces obvia, mientras que en otros casos, se convierte en sutil, enigmática, desconcertante, aunque presuponemos que existente. Desde mi punto de vista, la utilización de fotografías por parte de autores como Agustín Fernández Mallo o Manuel Vilas nos invita a reflexionar acerca de la identidad de un mundo que está siendo fotografiado desde todas las ópticas, desde todos sus perfiles y a todas las escalas posibles. Dicha hiper-representación nos ofrece una imagen de

la realidad poliédrica, prismática, inestable, líquida –como diría Bauman (1999)–, que a cada paso nos hace dudar de la veracidad de su modelo.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ansón, Antonio (2000): *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia, Mestizo.
- (2009): “Esto no es una foto. Fotografía y literatura en español”. En: Ferdinando Scian-
na y Antonio Ansón (eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Madrid,
Ministerio de Cultura, pp. 108-145.
- Barthes, Roland (1980): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Bauman, Zygmunt (1999): *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libro.
- Cercas, Javier (2014): *El impostor*. Barcelona, Literatura Random House.
- Cuenca Sandoval, Mario (2014): *Los hemisferios*. Barcelona, Seix Barral.
- Fernández Mallo, Agustín (2011): *El hacedor (de Borges). Remake*. Madrid, Alfabuara.
- (2012): *Blog up*. Selección de textos y prólogo de Teresa Gómez Trueba. Valladolid,
Universidad de Valladolid.
- (2014): *Limbo*. Madrid, Alfabuara.
- Franco Harnache, Andrés (2012): “Fotografía, realidad y ficción en Sebald”, en <<http://www.kienyke.com/kien-bloguea/fotografia-realidad-y-ficcion-en-sebald/>> [última consulta: 01.09.2015].
- Hirsch, Marianne (2009): “La novela familiar en la época de la fotografía”. En: Ferdinando
Scianna y Antonio Ansón (eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Ma-
drid, Ministerio de Cultura, pp. 20-43.
- Hunter, Jefferson (1987): *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photo-
graphs and Texts*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Marías, Javier (2008): “Autorretrato farsante”. En: *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*.
Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, pp. 321-327.
- Miller, Stephen (2011): “Hacia una teoría de la narración ilustrada: objeciones”. En: Borja
Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada deci-
monónica, 57 perspectivas*. Santander, PUBLICan, pp. 463-470.
- Mitchell, William John Thomas (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Repre-
sentation*. Chicago, University of Chicago Press.
- Mora Perdomo, Leticia (2008): “Literatura y fotografía en *Cuaderno de Sarajevo* y *El sitio de
los sitios* de Juan Goytisolo”. En: *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional
de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Accesible en <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.340/ev.340.pdf> [última consulta: 01.09.2015].
- Nerlich, Michael (1990): “Qu'est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image
photographique dans ‘La femme se découvre’ d'Evelyne Sinnassamy”. En: Alain
Montandon (ed.), *Iconotextes*. París, Ophrys, pp. 255-303.
- Orejudo, Antonio (2011): *Un momento de descanso*. Barcelona, Tusquets.
- Pérez Fontdevila, Aina (2011): “Velar al autor: una reflexión en torno a la autoría literaria

- y retrato fotográfico”, *Revista FronteiraZ* (Sao Paulo), n.º 7, pp. 1-8. Accesible en <<http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2015/03/fronteiraz.pdf>> [última consulta: 01.09.2015].
- Perkowska, Magdalena (2013): *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes / Universidad de Valladolid.
- Sontag, Susan (2000): “W.G. Sebald: el viajero y su lamento”. En: <<http://www.herrerros.com.ar/melanco/sontag.htm>> [última consulta: 01.09.2015].
- Vélez, Pilar (1996): “La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX”. En: Hipólito Escolar (ed.), *La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 195-237.
- Vilas, Manuel (2008): *España*. Barcelona, DVD.
- (2009): *Aire nuestro*. Madrid, Alfaguara.
- (2013): *El luminoso regalo*. Madrid, Alfaguara.
- (2015): *Setecientos millones de rinocerontes*. Madrid, Alfaguara.
- Wagner, Peter (1996): “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)”. En: *Icons-Texts-Iconotext: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín/ Nueva York, Walter de Gruyter Verlag, pp. 1-40.

MISCELÁNEA



AL BORDE DEL DESASTRE: *MANIGUA* DE CARLOS RÍOS

MARIANA CATALIN

Universidad Nacional de Rosario /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
marianacatalin@gmail.com

RESUMEN: El presente trabajo se divide en dos momentos. En la primera sección, se interrogan diferentes marcos teóricos para elaborar una diferencia entre supervivencia y *sobrevivencia*, en función de las temporalidades y los modos del final que las habilitan y las lógicas y valoraciones con que se las asocia, intentando destacar las tensiones que las vinculan. En la segunda sección se aborda la novela *Manigua* de Carlos Ríos para observar cómo el relato a la vez que vuelve necesaria esa distinción para poder dar cuenta de la complejidad de las temporalidades que la componen, la pone en jaque a través de una indecibilidad determinante entre ambas a partir de los modos en que obliga a imaginar el final.

PALABRAS CLAVE: supervivencias; imaginarios del final; narrativa argentina actual; Carlos Ríos; *Manigua*

ABSTRACT: This paper is divided into two parts. In the first section, we interrogate different theoretical frameworks to elaborate two definitions of survival, according to the time scales and modes of the end that qualified them. In addition, we take into consideration the values with which they are associated, trying to highlight the tensions that link them. In the second section, we make an approach to the Carlos Ríos's novel, *Manigua*, to see how the story makes necessary that distinction (to account for the complexity of the temporalities that compose it) but, at the same time, question it, through the mode that imagine the end.

KEYWORDS: Survivals; Imaginaries of the End; Present Argentinian Narrative; Carlos Ríos; *Manigua*



Al reseñar *Manigua* (2009), Oliverio Cohelo (2010: s.p.) sostiene que el relato de Carlos Ríos, escritor que desde la publicación de esta su primera novela ha ganado un lugar central en la literatura argentina actual, pone en escena un mundo posapocalíptico con ciudades que han sobrevivido al colapso de la civilización. La especulación en torno al final, a la que el mismo relato nos obliga, queda así desde este acercamiento inicial en primer plano. Justamente son esas ciudades las que, en el íncipit de la novela, parecen ser observadas por el protagonista del relato: "A los pies de Muthahi, la ciudadela de cartón relucía como el cuerpo de un animal puesto a secar. El joven observó la gran cicatriz que cruzaba de norte a sur y allí, entre los volcanes extinguidos y sus lagos, otra ciudad, que en su empeño por sobrevivir negaba a la suya" (Ríos 2009: 11).

Muthahi que luego, mediante un ritual, se convertirá en Apolon, construye, a través de su mirada, un territorio en situación de *sobrevivencia*, compuesto por materiales que, como el cartón, pueden no ser más que desechos. Nicolás Maidana, en otra reseña sobre el texto, vuelve sobre el problema del territorio, pero varía levemente el término utilizado por Cohelo. Para el reseñista *Manigua* nos muestra una "África primitiva, fantasmagórica y apocalíptica" (2013: s.p.). La oscilación entre apocalíptica y posapocalíptica, y la diferencia que la variación de los vocablos convoca, no parece casual sino que se vuelve índice de la tensión sobre la que se construye la novela: en *Manigua* el final ya ha ocurrido, pero al mismo tiempo, está casi ocurriendo (sigue ocurriendo). Si bien es una tensión que podríamos pensar como propia del imaginario del final al que apea el relato, es cierto también que la escritura de Ríos parece jugar en torno a ella, volviéndola central y apostando de un modo singular a la multiplicación de temporalidades que la misma permite vehicular (juego que, creo, desplaza "el problema del realismo", que también insiste en algunos de estos acercamientos, cf. Maidana 2013).

Con el objetivo de reconstruir esa tensión y de reflexionar en torno a ella, el presente trabajo se divide en dos momentos. En la primera sección, se interrogan diferentes marcos teóricos para elaborar una diferencia entre supervivencia y *sobrevivencia*, en función de las temporalidades y los modos del final que las habilitan y las lógicas y valoraciones con que pueden ser asociadas. Las reflexiones de George Didi-Huberman en *La supervivencia de las luciérnagas* se vuelven centrales en esta instancia, ya que permiten distinguir la supervivencia sacral ligada al paisaje de aniquilación radical del Apocalipsis, de las supervivencias de lo mínimo que nos llevan a pensar la destrucción a través de un tiempo continuo. Ahora bien, si la valoración de lo menor es clara en la perspectiva del historiador y filósofo francés, al mismo tiempo la mirada apocalíptica de Pier Paolo Pasolini, el objeto del libro, no deja de producirle una "inquietud punzante" que insiste a lo largo de todo el ensayo. Amparándome en esa insistencia,

propongo luego un recorrido singular a través de diversas voces con el fin de complejizar los modos de valoración de la radicalidad y la apuesta a lo máximo que acarrear ciertos finales y las *sobrevivencias* ligados a ellos. En este contexto, en la segunda sección, se aborda *Manigua* para observar cómo el relato a la vez que vuelve necesaria la distinción entre supervivencia y *sobrevivencia* para poder dar cuenta de la complejidad de las temporalidades que lo componen, la pone en jaque a través de una indecibilidad determinante generada por los modos en que obliga a imaginar el final.

1.

Entonces, en *La supervivencia de las luciérnagas* Didi-Huberman se detiene a pensar lo que sobrevive.¹ Las supervivencias que le interesan, tal como lo indica el título del libro, son aquellas que ponen en juego la lógica de lo mínimo de acuerdo a los modos de circulación (características filosóficas) de lo menor. Las que pueden cifrarse en la pequeña luz de las luciérnagas. “Lenguajes del pueblo, gestos, rostros: todo aquello que la historia no puede explicar en simples términos de evolución o de obsolescencia” (2012a: 55) y que permiten, justamente por esto, interrogar lo contemporáneo. La temporalidad que ponen en juego estas supervivencias prescinde no solo de la idea de evolución sino también de la idea del final de los tiempos: “nos enseñan que la destrucción no es nunca absoluta –aunque sea continua–” (2012a: 65). No obligan, entonces, a pensar un corte radical: si se presupone un final, este se conecta con la desaparición, el desvanecimiento; es el paso del tiempo el que prevalece, no una discontinuidad radical. En “Obsolescencia, archivo”, Florencia Garramuño utiliza una idea muy similar a este matiz de la supervivencia didihermaniana para ensayar modelos temporales específicos para la literatura y el arte latinoamericanos del siglo xx y xxi. Lo que sobrevive en las prácticas que analiza Garramuño son “trozos y objetos” que aletean intermitentes, ruinas, dice específicamente la autora, que “parecen elegir, frente a la memoria, la obsolescencia, y frente al recuerdo, la activación de una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica” (2016: 56), y que a través de su recuperación y recontextualización son utilizadas para intervenir, mediante su

¹ Los objetos de los que se ocupa la ensayística de George Didi-Huberman son múltiples y la relación entre ellos compleja. En función de la perspectiva del presente trabajo, interesa destacar que su reflexión ha puesto en el centro, entre otros tópicos centrales, la discusión sobre la temporalidad de las imágenes. Sus ensayos han, revulsivamente, cuestionado los modos de entender las formas en que se construye, en particular, una historia de las imágenes y, en general, la historia. Su discusión sobre el concepto de aura expuesta fundamentalmente en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008 [2000]), se ha vuelto ineludible para los acercamientos al arte contemporáneo. Para abordar la narrativa de Ríos apelo a dos referencias puntuales. En primer lugar, introduzco, como ya mencioné, *La supervivencia de las luciérnagas* (2012 [2009]), en donde Didi-Huberman vuelve sobre la obra de Pasolini para, a través de la imagen de la pequeña luz de las luciérnagas, pensar los modos de resistencia del escritor italiano a la máquina fascista y su posible reformulación en el presente. En la conclusión, volveré sobre *La imagen superviviente. Teoría del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002 [2009]), en donde se aborda, como el título lo indica, la casi inaprensible obra de Aby Warburg, desentrañando sus antecedentes, especificando sus modos, oponiendo diversos modelos temporales y elaborando, a partir de ella, nociones centrales como la de fantasma y la de supervivencia.

marca obsoleta, en nuevos contextos estéticos. La “capacidad” de supervivencia es algo que, al menos al hablar Rosângela Rennó, se activa al “insuflar nuevo valor a lo obsoleto” (2016: 64). Las supervivencias quedan así ligadas a la lógica del resto y del archivo, algo que insiste en diferentes enfoques que se ocupan de la literatura latinoamericana actual.

Ahora bien, este, se sabe, no es el único modo de la supervivencia. Tal como lo mencioné en la introducción, las supervivencias ligadas a la luz de las luciérnagas se construyen en el libro de Didi-Huberman en oposición a otro modo de lo que sobrevive: el que pone en juego el Apocalipsis con mayúscula. Esta segunda manifestación, en la perspectiva didihubermaniana, se liga a una lógica de lo máximo, asociado a lo sacral, y supone la instauración de la posibilidad de un final catastrófico: se construye “el grandioso paisaje de una *destrucción* radical” para posibilitar el advenimiento de “la *revelación* de una verdad superior y no menos radical” (2012a: 61). Su luz es cegadora:

Apocalipsis sería la supervivencia que absorbe a todas las demás en su claridad devoradora: la gran supervivencia “sacral” –fin de los tiempos y tiempo del Juicio final– cuando hayan muerto todas las demás, todas esas pequeñas “supervivencias” que nosotros experimentamos aquí y allá, en nuestro camino por la selva oscura, con otros tantos resplandores en los que esperanza y memoria se dirigen mutuamente señales. (Didi-Huberman 2012a: 61)

En un movimiento muy singular, Didi-Huberman superpone el modo del final y el modo de la supervivencia. El Apocalipsis no vehicula de por sí el concepto de supervivencia en sentido estricto, pero el ensayista genera no solo la conexión sino que implica sus modos, los vuelve recíprocos. La valoración de lo que sobrevive ligado a este tipo de final es, sin duda, negativa. Si lo errático, la discreción, la vacilación, la fragilidad, la fugacidad, la delicadeza se han convertido a lo largo del libro en valores, la sobreexposición, la exhibición y la ferocidad que convoca este final monumental quedan ligadas a las grandes luces del fascismo y del “neocapitalismo televisivo”. Pero más allá de cómo se la califique, la conexión ha sido realizada y radicalidad y *sobrevivencia* no solo no se excluyen sino que se implican.

Ahora bien, si de todas formas insistimos en detenernos sobre los modos de valoración, Didi-Huberman se había enfrentado ya, en la primera parte del libro, a los matices apocalípticos de las últimas formulaciones de Pasolini. Sobre estas sostenía:

Es fácil *reprobar* el tono pasoliniano, con sus acentos apocalípticos, sus exageraciones, sus hipérbolos, sus provocaciones. Pero ¿cómo no experimentar su inquietud punzante cuando todo en la Italia de hoy –por hablar solo de Italia– parece corresponderse cada vez más exactamente a la infernal descripción propuesta por el cineasta rebelde? (Didi-Huberman 2012a: 29)

El ensayista intenta obviamente una explicación: el lamento de Pasolini que presentaba a las luciérnagas como extintas tiene su origen en un haber dejado de ver del poeta, no en la inexistencia actual de la posibilidad que las mis-

mas encarnaban. Sin embargo, la explicación parece no contener enteramente “esa inquietud punzante” que le acarrea ese tono: en realidad, la crítica lapidaria que, en conexión, realiza a los acercamientos de Giorgio Agamben parece no confrontarla sino desviar la argumentación hacia otro lugar. Es aferrándome a esa inquietud punzante que creo pueden complejizarse, tal como lo apunté en la introducción, los modos de valoración de la radicalidad y la apuesta a lo máximo que acarrearán los finales supuestos en la segundas supervivencias –a las cuales prefiero, para distinguir su modo singular, denominar *sobrevivencias*.²

En una primera instancia podríamos centrarnos en los modos de la sucesión temporal que propone el Apocalipsis. Si las supervivencias ligadas a las luciérnagas se relacionan con el pensamiento de lo contemporáneo “en el espesor considerable y complejo de sus temporalidades entrelazadas” (2012a: 53), sabemos ya que la estructura básica del Apocalipsis, perturbación, revelación y transformación, plantea una concepción rectilínea del tiempo. Como lo sostiene Malcom Bull (2000), hay diferentes formas del “interpretación” del Apocalipsis pero en general la unidireccionalidad que lo estructura deja en segundo plano cualquier tipo de superposición y, además, desestima los modos cíclicos: el final apocalíptico no es un final que se va a repetir y en este sentido es un final que en su enunciación se pretende como único.³ Sin embargo, ese sostenerse como único se construye sobre una tensión: la tensión entre inminencia e inmanencia. El final que supondría este modo de la *sobrevivencia* puede, sin por esto relativizar la propia radicalidad y, también, por qué no, sin relativizar la propia urgencia, reconocer la existencia de otros finales. Ya en los años sesenta, Frank Kermode planteaba esta tensión:

La gran mayoría de las interpretaciones del Apocalipsis presuponen que el Fin está bastante próximo. En consecuencia es necesario revisar continuamente la alegoría histórica, por cuanto el tiempo le resta credibilidad. Y esto tiene importancia. Es posible no confirmar el Apocalipsis sin restarle credibilidad, lo cual explica su extraordinaria longevidad. (Kermode 1983: 19)

² Aferrándome también, creo, a la posibilidad de pensar la escapatoria mesiánica no solo desde la lógica del horizonte, sino tensionando esta con las posibilidades de la imagen, tal como se ve obligado a hacer Didi-Huberman al enfrentarse con el fin de la historia de Benjamín. Es decir, no buscar un horizonte detrás de cada imagen, pero tampoco olvidar esa gran luz que envuelve las pequeñas intermitencias: poder observar la tensión entre ambos modos de ver.

³ Bull, en su intento de diseñar una tipología formal de las filosofías de la historia, va describiendo los modos de articular la sucesión que plantea la puesta en juego del fin del mundo. En este contexto señala que, dentro de la tradición cristiana, es necesario reconocer dos variantes de interpretación: “Según la interpretación espiritual [...] los símbolos apocalípticos se refieren a realidades morales continuas en la vida de la Iglesia y del mundo. En la forma histórica, derivada de Joaquín de Fiore, abad calabrés del siglo XII, las Escrituras se interpretan remitiéndose a la secuencia de los acontecimientos ocurridos en la historia religiosa y política. Mientras que en las interpretaciones espirituales de lo apocalíptico se hace hincapié en la diferenciación sincrónica entre el bien y el mal, los interpretes historicistas dan a la historia un forma y una dirección, un *telos* así como un término” (2000: 14). Por su parte, el milenarismo en su variante popular, “en contraste con las escatologías religiosas elevadas, a menudo preocupadas por el pasado y por el futuro distante o indefinido [...] enfoca los hechos que ocurren en el presente y en el futuro inmediato” (15). Así, las descripciones de Bull, al mismo tiempo que muestran la centralidad del modo sucesivo, traslucen además la multiplicidad de variantes que este, no tan explícitamente, implica.

En una reformulación más compleja, Jaques Derrida, en su análisis del tono apocalíptico, retoma la tensión entre inminencia del fin y la idea de que el fin "ya ha tenido lugar". Pero no solo complejiza las posibilidades temporales, sino que también trabaja en torno a la idea de revelación: Derrida pone el énfasis, muestra que es posible poner el énfasis, en el movimiento apocalíptico, en el movimiento de desvelamiento antes que en la Verdad Revelada. Liga al Apocalipsis con la gran luz pero al mismo tiempo plantea, al analizar los envíos narrativos que este supone, que "si el apocalipsis revela, es ante todo revelación del apocalipsis, autopresentación de la estructura apocalíptica del lenguaje, del texto, de la experiencia de la presencia [...] es decir, del envío divisible para el que no hay autopresentación ni destino garantizado" (1994: 62). Así, Derrida no solo pone en primer plano que el discurso con tono apocalíptico puede operar contra la censura sino que además muestra que lo logra no solo gracias a sus astucias crípticas, sino que, "por su tono mismo, por la confusión de las voces, de los géneros, de los códigos", puede "desmontar el contrato o concordato dominante al trastornar sus destinaciones" (1994: 66). Si se pone el énfasis en el "Ven" que se repite en la formulación de Juan de Patmos se puede pensar:

... un apocalipsis sin apocalipsis, un apocalipsis sin visión, sin verdad, sin revelación, *envíos* (pues el "ven" es plural en sí), direcciones sin mensajes y sin destino, sin destinador o destinatario decidible, sin juicio final, sin otra escatología que el tono mismo del "Ven", su diferencia misma, un apocalipsis más allá del bien y el mal. (Derrida 1994: 75)

En este contexto, Derrida formula una advertencia: la denuncia contra las formulaciones apocalípticas actuales no hace más que repetir la estructura de denuncia ya presente en el Apocalipsis de Juan de Patmos, es decir, no hace más que repetir una de las lógicas centrales de aquello que quiere denunciar. Es esto lo que Didi-Huberman omite cuando parece descartar las posibilidades que abre esta lectura de Derrida al plantearla como reabsorbida en un discurso del anuncio. ¿Cuál es, entonces, la manera de relacionarse con los discursos escatológico-apocalípticos sobre el final evitando la trampa del rechazo? La respuesta parece ser el *sin* blanchotiano: poder ponernos en contacto con una catástrofe interna y externa al apocalipsis, aquello que no se confunde pero tampoco le es extraño, un fin sin fin.

Ahora bien, la manera en que estos enfoques ensayan en torno a la radicalidad que supone el final apocalíptico (antes que sobre el carácter de revelación de una Verdad única que implica su después) me permite preguntarme algo casi obvio pero fundamental para continuar matizando los modos de presentación y valoración de las sobrevivencias que se ligan a esa lógica y que son las que, por ahora, me interesan. ¿Todo final radical es apocalíptico? ¿la radicalidad del final solo puede pensarse a través de la simbología apocalíptica y, por lo tanto, reproduciendo las limitaciones que se leen en esta? La manera en que Daniel Link trabaja en torno a la idea del final en su trilogía compuesta por *Clases*, *Fantasma* y *Suturas* me permite abrir otras líneas. En el segundo avatar de la serie, Link, al componer su "Metodología", delinea diferentes imaginarios que

conllevan maneras singulares de concebir el tiempo, los modos de sucesión y, en consecuencia, los finales: la imaginación milenarista, la imaginación dialéctica, la imaginación humanista, la imaginación de la catástrofe y la imaginación pop. En el discurrir del ensayista, y fundamentalmente en las cartas que componen la primera parte, estos modos de la imaginación se presenta y definen en pares. La imaginación milenarista se opone a la imaginación pop por los modos de articular la negatividad y por su relación con el futuro: para la primera solo el futuro es lo que importa (y hay que forzarlo para que advenga a nosotros) y su negación es destructora; para la segunda solo importa el presente, y su negación es sustractiva, se condensa en la diferencia mínima. Por su parte, la imaginación humanista se enfrenta a la dialéctica: la primera concibe el tiempo como un continuo proceso de acumulación (por lo que no sería hoy ya articulable); la segunda, más ligada a la imaginación milenarista, lo presenta como "cortado por profundos procesos de recomienzo, negación de lo precedente, saltos cualitativos, espera y preparación del futuro (más o menos inminente)" (2009: 61). A su vez, la imaginación dialéctica se relaciona con la imaginación de la catástrofe en la medida en que ponen en juego una misma concepción del pasado y del presente, pero se diferencian en la manera en que piensan el futuro: "no lo hay, en la perspectiva de los catastróficos, mientras que para los dialécticos el futuro está contenido *in nuce* en las tensiones del presente" (2009: 61). Y, a pesar de que en general tendamos a superponerlas, la imaginación de la catástrofe se diferencia de la milenarista ya que están compuestas por distintas unidades: nihilismo, depresión, melancolía y nostalgia se suman para pensar la catástrofe (ligada a ciertas políticas de la memoria y a la capacidad de constituir las como una pedagogía), mientras que guerra, destrucción, aceleración de la historia o espera infinitamente organizada se ponen en movimiento cuando actúa el milenarismo. Si nos detenemos en la manera en que Link valora las diferentes conformaciones del imaginario, es evidente su preferencia cuando la distinción se desarrolla a nivel reflexivo y teórico: la negatividad sustractiva y la diferencia mínima son las privilegiadas no solo por su relación con el pop sino también porque es a través de ellas que se puede pensar "¿qué nos vuelve otro del otro?" (2009: 63), lo que conlleva la puesta en el centro del problema de la comunidad, uno de sus tópicos favoritos: "¿cuál es la diferencia mínima que me separa del prójimo (*Pierre*, digamos) ¿y cómo se articula la serie de diferencias con la noción de comunidad?" (2009: 63). Ahora bien, al mismo tiempo, la manera en que se desarrollan y se van sucediendo los ensayos en la serie parece poner en juego para pensar el final y los modos de la comunidad el *sin* blanchotiano sobre el que reflexiona Derrida: por una parte, al mismo tiempo que critica las lógicas milenarista, Link nos muestra que es posible escribir como si hoy estuviéramos atravesando una metamorfosis sin precedentes, un final nunca antes visto pero que, sin embargo, reconoce la existencia de finales previos; por otra, hay una fascinación de la escritura por objetos artísticos pero también massmediáticos que ponen en escena

o imaginan una mutación radical de lo existente y su después fascinación que parece subvertir las valoraciones sin dejar de sostenerlas.⁴

Las *sobrevivencias* que me interesan, entonces, tienen lugar paradójicamente luego de un final, que se supone radical pero que, sin embargo, habilita un después que no siempre equivale a la revelación. En ese después, que articula diferentes matices de la imaginación milenarista, catastrofista y dialéctica, hay algo que sobrevive. Hay restos, obviamente, pero no se trata solo del resto. Lo que queda en el centro es una forma-de-vida que si pone en juego el resto lo hace desde cierta urgencia que se proyecta desde la inminencia que el final que la articula supuso. La temporalidad “del día después de mañana”, retomando una fórmula acuñada por Link (2015: 47), que si convoca el haber sobrevivido siempre lo hace en función de la actualidad del estar sobreviviendo: el final ya ha tenido (siempre) lugar, pero, al mismo tiempo, se está sobreviviendo en el final. Sobrevivencias, entonces, que obligan a un léxico, a un vocabulario, ligeramente diferente; un vocabulario que parece vetusto, si se piensa, por ejemplo, cómo se relaciona con la posmodernidad y con las preocupaciones que en la década de los noventa marcaron la reflexión de Frederik Jameson (Casullo 2004); un léxico vetusto (¿anacrónico?) si lo comparamos con la centralidad que ha adquirido la lógica del archivo para pensar el arte y la literatura del presente (Rolnik 2012), pero a la vez increíblemente actual si nos detenemos en las producciones mainstream del mercado audiovisual cinematográfico y televisivo.

2.

Como sostuve en la introducción del presente trabajo, *Manigua* nos enfrenta en su incipit a un territorio derruido en el que las lógicas de circulación y asociación han mutado drásticamente. Sus habitantes, y el protagonista de la novela, Apolon, se hallan claramente en situación de *sobrevivencia*. Sin embargo, el modo del final a partir del cual se construye la novela se sostiene en una indecidibilidad radical: ¿supone un final del mundo extremo (como el apocalíptico pero sin su revelación)?; la persistencia en lo mínimo que, sin embargo, observamos ¿obliga a descartar esa lógica?; ¿es posible percibir el titilar de las luciérnagas en esta claridad devoradora?

Si hay algo que deja en primer plano *Manigua* es el hecho de que supervivencia y *sobrevivencia* se rozan y se implican. En el apartado “4” dos hombres kambas desollan un animal sagrado: el jefe de la tribu arrima dos cubetas para conservar la sangre. Sin embargo, el tiempo del ritual se ve alterado por la he-

⁴ Cabe aclarar que la singularidad del hoy, si bien se sostiene como punto de partida de la escritura, sufre mutaciones en los modos en que se manifiesta desde *Clases* a *Suturas*: en un primer momento parte de una reflexión sobre el arte y marca el corte en el pop, para sostener que hoy el arte es imposible; en cambio, en las manifestaciones más recientes, el final expande su radio de acción y atañe a aspectos biopolíticos, poniendo en el centro una mutación de las formas-de-vida. He trabajado más detenidamente la producción ensayística de Link en dos artículos y una nota, si bien ninguno se detiene específicamente sobre las lógicas del final, si intentan dar cuenta de las tensiones que singularizan sus reflexiones y las temporalidades que se juegan en las mismas. Cf. Catalin (2015; 2016; s.d.).

rramienta utilizada: no un cuchillo sino el cuello de una botella. El paisaje en que este acto se desarrolla presenta también disrupciones: hay templos, sí, pero contruidos con tubos de plástico. A su vez, la ciudadela que observa Apolon está, como ya dije, hecha de cartón. São José dos Ausentes, la ciudad central del relato, será descrita luego a través de la misma metáfora y apelando al mismo material. En el cartón y el plástico se cifra, así, no tanto la pobreza sino lo deruido, lo devastado, y la insistencia en esos materiales parece sostener un salto cualitativo. Pero el paisaje está compuesto también por volcanes extintos y lagos, y estos últimos son presentados a través de nombres realmente existentes, conservando una denominación que parece apostar a sostener una continuidad.⁵ En el incipit se condensan así un posible pasado primitivo, un presente de degradación continuado y exacerbado y un posible futuro distópico en el que los materiales funcionan desarmado las expectativas de lo esperable. Recién el comienzo de la sección "6", parece otorgarnos algunas precisiones. El mismo se abre de la siguiente manera: "El debate que subyace a las discusiones banales en la televisión es si los clanes van a declarar como legal el consumo de carne humana" (2009: 14). La mención del medio tecnológico permite un anclaje en un presente que al menos cuenta con esos "avances", algo que la centralidad del ritual podría haber puesto en duda; pero, al mismo tiempo, enfatiza la tensión temporal al introducir cierta perspectiva de futuridad ligada, sin embargo, a ese pasado primitivo, en la medida en que lo que se discute es la posibilidad de la antropofagia, pero de una antropofagia desregulada por los gobiernos.

La superposición de tiempos que desde el incipit sostiene el relato permite, de este modo, comenzar a singularizar la "antropología del desastre" que, en palabras del mismo Ríos, constituye la novela a lo largo de su desarrollo (Frieras 2009: s.p.). A su vez, parece volver ineludible la pregunta por cuál es la relación que la misma entabla con, en palabra de Link retomando a Giorgio Agamben, "la crisis que nos constituye"⁶: *Manigua* ¿pone en juego centralmente la inminencia de un imaginario milenarista que en la intensidad de la degradación anticipa el final luego del cual se habilitará o no, dependiendo del lado se elija estar, una redención?; ¿nos presenta simplemente la degradación inmanente, las crisis que se suceden linealmente sin salto cualitativo?; ¿o construye un imaginario para después del final en el que supervivencias y *sobrevivencias* se tensionan?

A partir de estos interrogantes se vuelve ineludible la percepción de las variaciones sutiles en torno a los modos temporales que va desandando el relato: la sintaxis de la novela apela para su construcción a la precisión de los plazos,

⁵ El agua, ese recurso esencial, no pierde su nombre. Esas denominaciones luego harán simbiosis con las de algunas ciudades portuarias instalando el interrogante de si los nombres que funcionan como referencia suponen la pervivencia de ciertas relaciones de poder actuales.

⁶ Trabajé la complejidad temporal que sostiene esta fórmula en Catalin (2015). Allí sostenía que en la misma se condensa la necesidad de Link de escribir entre la inminencia de un final que apenas ya ha ocurrido (apenas, porque, en realidad, sigue ocurriendo), lo que obliga a una particular atención a los modos de *sobrevivencias* en lo actual, y la necesidad de sostener la inmanencia de una pérdida, que no implica la búsqueda de lo nuevo sino que permite interrogar el vacío de los nombres que han perdido su sentido. Sobre la manera de pensar los tiempos superpuestos que se condensa en este caso en el incipit, pueden retomarse las reflexiones de Didi-Huberman (2012) sobre la temporalidad de la imagen.

lo absurdo de ciertas esperas, la duración espectral de la búsqueda, el tiempo mítico de la propia genealogía, el apremio de la agonía, el ritmo de la sucesión de lo que se cuenta y la infinitud de la muerte. Apolon debe conseguir una vaca para sacrificar en el nacimiento de su hermano. Para esto le dan, exactamente, tres semanas. Sin embargo, si bien sabemos que espera precisamente dos días por el vehículo que lo trasladará a la capital, la duración del trayecto y de su permanencia en São José dos Ausentes es incalculable. En el fragmento "14", uno de los primeros en superponer el tiempo del relato al tiempo de los acontecimientos, uno de los primeros que nos deja entrever que lo que leemos es algo que el protagonista le cuenta luego a su hermano moribundo, Apolon se detiene en el odio hacia su padre:

¿Y dónde nacía ese odio por el que Apolon pulverizaba ladrillos de solo mirarlos? Diez días tardó Apolon en darse cuenta. Diez días tardé. Al ver al niño que devoraba insectos en la lata de aluminio, recordé que nuestro padre me había humillado en público por mis modales a la hora de comer. Ese día habían sacrificado una vaca para recibir a uno de mis hermanos. No eras tú, aclaró Apolon a su hermano moribundo. (Ríos 2009: 19)

Se superponen los narradores y oscilan las personas gramaticales ¿Diez días tardó en qué?, ¿en darse cuenta de los orígenes del odio?, ¿en encontrar la vaca?, ¿en qué momentos supusimos que diez días equivalían a diez días? En el contexto del (después del) final, la superposición de temporalidades afecta no solo a lo que se narra sino también a la estructura mínima de la sucesión de las frases. Esta alteración ¿supone una reproducción del modo de habitar en el tiempo del clan de Apolon?

En este sentido, son los fragmentos 37 y 39 los que insisten en que pensemos en un después, al mismo tiempo que se decantan por la inmanencia de las crisis. Es allí donde Apolon se nombra a sí mismo como sobreviviente. Pero, fundamentalmente, es allí donde se nos dice que São José dos Ausentes había sido imaginada como "una metrópoli sobreviviente al colapso de la civilización" (2009: 40), aunque, luego de "décadas de guerras sucesivas", solo pudo encarnar el fracaso, el hundimiento. ¿Es, entonces, São José dos Ausentes la cifra del hundimiento del todo? Cuando la mujer que acompaña a Apolon en su viaje relata los tiroteos cotidianos, los cañonazos y los obuses que salían a buscarlos, a la par de la entrada del Ejército a las casas para llevarse, y esto es fundamental, todos los muebles de plástico, ¿relata La Guerra que generó las mutaciones que marcan el presente de la novela o una de las tantas guerras? *Manigua* tensiona así, a través de ambas posibilidades de postura ante el final, la posibilidad de la "lectura en clave" con cierta necesidad de atender a una apuesta referencial a través del exceso. Las mafias que trafican conejos y medicinas (2009: 13), los muebles de plástico que se roban o se arrojan desde el cielo, la cabeza del ratón gigante y la manera en que el conductor obliga a los pasajeros a trabajar (2009: 20), los manuales acerca de cómo debe usarse una casa, la pérdida del sentido de la propiedad (2009: 29), son índice de la radicalidad de un final –que sin duda se construye a través del recurso de la extrapolación y que pone en juego un

imaginario de “el día después de mañana”– y, al mismo tiempo, modos de rozar lo real a través del exceso.

Detengámonos por un momento en lo que vive todavía. En *Manigua*, los cuerpos no permanecen indemnes: los que llegan a la morgue en la que trabajaba Donise Kangoro apenas parecen humanos; la enfermera con la que este sostiene relaciones sexuales luego de muerta es completamente pelada y está cubierta de cicatrices y prótesis; su pene está envuelto por una extraña piel, que se puede hacer sonar; el pájaro que derriba tiene alas de jade y un pene del tamaño del dedo de un niño de diez años. Se mencionan cercos sanitarios y pestes. ¿Qué es lo que produce estas mutaciones?, ¿qué es lo que obliga a la reclusión?, ¿es lo que está matando al hermano de Apolon, lo que consume y deforma su cuerpo? No, el hermano de Apolon muere de cáncer y las enfermedades, cuando se las menciona, adquieren nombres conocidos: hepatitis, leishmaniasis (2009: 44). Y, sin embargo, ¿cómo explicar las mutaciones? La diferencia es mínima, y de alguna manera, en el contexto de la sucesión del final, pone en juego el puro presente de la imaginación pop.

Ahora bien, si hay algo inesperado en *Manigua* es su propio final (sorpresa que juega con la linealidad característica de las ficciones que se inscriben en una lógica genérica como la de la ciencia ficción, linealidad que la utilización del fragmento y el modo de sucesión de las frases ha tensionado). En el fragmento 60, Apolon nos revela, por escrito, que la agonía y muerte de su hermano han sido parte de la exposición de un antropólogo inglés que buscaba “mostrar la belleza de la muerte, la agonía en la salas de cuidados intensivos” (2009: 59). Muerto el hermano, el escenario se desarma y el público se retira, y el antropólogo es llamado también artista. Luego, el fragmento 61 nos presenta un documentalista que habla con Apolon mientras lo filman. Sin duda, se pone en jaque en este final las posibilidades de veracidad y completud del registro, así como también los límites de lo que entendemos como arte. Pero, al mismo tiempo, es clave en la complejización de las temporalidades, ya que parece poner en entredicho de manera radical los imaginarios milenaristas/del “día después de mañana” que han ido marcando el relato. Al documentalista Apolon le narra una guerra: “Llegó la guerra, la carne desapareció y mis hermanos murieron” (2009: 61) ¿Desde qué presente relata Apolon? ¿Cuál es la actualidad de la instalación artística del antropólogo?

El final dispara, así, retrospectivamente el otro problema, el de las supervivencias, el del archivo y el del registro, justamente a través de la introducción de una forma de arte que podríamos pensar como actual.⁷ Apolon es documentado; el arte puede registrar la muerte. Y entonces ahí sí leemos restos en los celulares que se hunden, en los fósiles que se superponen, en los dibujos de la enfermera. Tal como lo afirma Ríos, lo importante es “qué está pasando con esa gente que todo el tiempo tiene que ir negociando su vida en un mundo de restos” (Alemian 2009: s.p.). Si como sostiene Didi-Huberman (2012b), retomando las reflexiones de Michel de Certeau sobre la historia, los objetos se convierten

⁷ Para la diferencia entre actual y contemporáneo, que sin duda el relato de Ríos nos obliga a interrogar, cf. Agamben (2010).

en documentos a través del gesto de “poner aparte”, de reunir y repartir de otro modo, el relato de Apolon transforma esos desechos en documentos que brillan apenas visibles, como luciérnagas, pero que se sostiene sobre la imposibilidad de decidir el carácter de la crisis que, más allá del relato de la agonía, los reúne.

Incluso las palabras, en cuanto tales, no permanecen indemnes. Si, de acuerdo a la lógica de la supervivencia, el relato nos las presentaba como peces moribundos o como claves para sostener la memoria, la manera en que se las acumula en una linealidad *casi* arbitraria que, sin embargo, tensiona los tiempos que superpone el relato, las convierte en restos:

... palabras, niños, machete, brazo, madriguera, mamíferos, gigantes, huesos, perezosos, punta, hermengo, playas, evidencia, cuevas estructuras, sedimento, donise, kangoro, roedores, armadillos, marcas garras, palabras, extintos, peces, el hermano de Apolon se los llevaba hasta la boca, hasta dormirse, narcotizado por la voz de su hermano y el baile loco de las cestas de mimbre. (Ríos 2009: 38)

El cartón y el cuello de botella que habían marcado la descripción del territorio y de las prácticas en el incipit permiten ahora, desde este final, el final de la historia, entrever otra de las apuestas centrales de *Manigua*: la singularidad de los materiales que la componen. Si, en general, el tiempo degrada la materia, en esta novela de Ríos las temporalidades en tensión se condensan en los materiales. Y el plástico que compone los diferentes objetos del relato (no solo el templo y los muebles ya mencionados sino también los escudos y mangueras entre los que se retira a dormir el padre de Apolon luego de otorgarle el nuevo nombre, 2009: 16) se convierte en el protagonista: es el que pone en jaque el tiempo primitivo, a la vez que condensa un presente de degradación y vehicula la posibilidad de un salto que le ha otorgado nuevos usos, usos cualitativamente diferentes, en medio de una realidad derruida. La urgencia de lo anacrónico (Didi-Huberman 2012b) con la que el plástico se presentifica en el relato se tensiona así con la inminencia del tiempo del final. Pero no únicamente con la urgencia ante el final que aún no ha advenido sino también con el apremio que marca la *sobrevivencia*: apremio que, entonces, sostiene tanto a lo que ya ha sobrevivido (el resto que ya ha sido captado en su supervivencia y en el síntoma que vehicula) como al que está sobreviviendo.

3.

En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman aborda la figura de Aby Warburg, volviendo central ya en ese acercamiento uno de los conceptos que articulaban la práctica del “historiador” alemán y que, como hemos visto, se ha vuelto central en su propia obra: “Nachleben der Antike”. En el intento de dar cuenta de la manera singular en que funcionaba esta herramienta clave para complejizar las temporalidades, antes de ligarla a la luz de las luciérnagas, Didi-Huberman recorre diferentes caminos, y llega a ocuparse, al pensar la centralidad que tenía para Warburg la antropología, del evolucionismo y sus especificidades. Y en ese

momento, ya no a propósito del final sino de la relación entre pasado y futuro, opone dos tipos de supervivencias/sobrevivencias:

Pese a que el debate sobre la evolución constituye su horizonte epistemológico general, la noción de supervivencia se habrá construido en Tylor de una manera claramente independiente con respecto a las doctrinas de Darwin y de Spencer. Mientras que la selección natural hablaba de la "supervivencia del más adaptado" (*survival of the fittest*), garante de novedad biológica, Tylor abordaba la supervivencia desde el ángulo inverso de los elementos culturales más "inadaptado e inapropiados" (*unfit, inappropriate*), portadores de un pasado cumplido más que de un futuro evolutivo. (Ríos 2009: 57-58)

Como el abordaje que he desarrollado deja suponer, lo que queda del lado del valor para Didi-Huberman es la segunda manera de entender las supervivencias: es esa forma la que permite entreverlas como portadoras de desorientación temporal y resaltar su valor diagnóstico por sobre su valor pronóstico. Pero el movimiento ensayístico no culmina ahí: dado que el vínculo de Warburg con el evolucionismo es innegable, se vuelve necesario complejizar esa relación. Y es en ese momento cuando, a partir de la diferencia entre Darwin y Spencer, Didi-Huberman lee en intensa relación los esquemas continuistas de adaptación *con* los obstáculos que se les presentan, la complejidad y la imbricación paradójica *dentro* de los tiempos biológicos. Y si nuevamente quedan del lado positivo los "fósiles vivientes", los "eslabones perdidos", "las formas pancrónicas", los "estadios paradójicos de lo viviente en los que se combinan fases heterogéneas de desarrollo" (2009: 60) y los "monstruos prometedores", el cruce entre léxicos que sostiene las dos formas de la supervivencia está dado y es en ese cruce donde también se repiensa los anacronismos, las formas intermedias y las heterocronías propias de la búsqueda warburgiana.

Como intenté mostrar a lo largo del presente trabajo, *Manigua* de Ríos pone en juego temporalidades complejas que exigen no solo prestar atención a los restos, sino leerlos en el cruce entre ambos léxicos (entre la novedad biológica y los fósiles vivientes) o entre ambas formas de la luz (entre la luz mínima de las luciérnagas y la claridad devoradora de un final radical). Esos cruces son los que nos permiten percatarnos de la indecidibilidad sobre la que se sostiene la novela, a la vez que es dicha indecidibilidad la que nos obliga a prestar particular atención a esas tensiones que se leen entre líneas en los ensayos de Didi-Huberman. La distinción entre supervivencia y *sobrevivencia* es mínima; su elaboración supuso tal vez solo un cambio de énfasis. Pero es la percepción de esta diferencia mínima la que, como analicé, permite dar cuenta de la manera compleja en que se articulan ciertos elementos: la que permite observar, por ejemplo, que el plástico es resto pero a la vez ostenta un valor pronóstico; que la deformación de los cuerpos humanos y la mutación de las formas animales ponen claramente en juego un futuro evolutivo pero fracasado. La que permite sostener que la apuesta de Ríos encuentra, entonces, la singularidad del espacio justo entre la imaginación del día después de mañana y la crisis que nos constituye, entre la supervivencia del más adaptado y la permanencia de lo inapropiado.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2010): "¿Qué es lo contemporáneo?", *Otra parte*, n.º 20, pp. 77-80.
- Alemian, Ezequiel (2009): "Paisaje semidesértico con escritor argentino". En: <<http://editorial-entropia.blogspot.com.ar/2009/06/paisaje-semidesertico-con-escritor.html>> [última visita: 03.04.2016].
- Barthes, Roland (2005): *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bull, Malcom (comp.) (2000): *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. México, FCE.
- Casullo, Nicolás (comp.) (2004): *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica Ediciones.
- Catalin, Mariana (2015): "Palpitaciones. Sobre *Suturas. Imágenes, escritura, vida* de Daniel Link", *Bazar Americano*, noviembre-diciembre. Accesible en <<http://bazaramericano.com/resenas.php?cod=568&pdf=si>> [última visita: 03.04.2016].
- (2016): "Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, año 17, n.º 6, pp. 35-49. Accesible en <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/596_libro.pdf> [última visita: 03.04.2016].
- (s.d.): "Daniel Link y la clase: problemas de convivencia", *Revista Chilena de Literatura*, en prensa.
- Cohelo, Oliverio (2010): "Carlos Ríos / *Manigua*". En: <<https://inrockslibros.wordpress.com/2010/02/17/carlos-rios-manigua/>> [última visita: 03.04.2016].
- Derrida, Jacques (1994): *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México, Siglo XXI.
- Didi-Huberman, George (2009): *La imagen superviviente. Teoría del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada Editores.
- (2012a): *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada Editores.
- (2012b): "El archivo que arde". En: <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>> [última visita: 03.04.2016].
- Frieras, Silvina (2009): "Es una antropología del desastre", *Página/12*, 25 de marzo. Accesible en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-13306-2009-03-25.html>> [última visita: 03.04.2016].
- Garramuño, Florencia (2016): "Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo", *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n.º 40, pp. 56-68. Accesible en <<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.opa>> [última visita: 03.04.2016].
- Kermode, Frank (1983): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa.
- Link, Daniel (2009): *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2015): *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Maidana, Nicolás (2013): "Atractor Extraño", <<http://apostillas2.blogspot.com.ar/2013/05/attractor-extrano.html>> [última visita: 03.04.2016].
- Ríos, Carlos (2009): *Manigua (novela swahili)*. Buenos Aires, Entropía.
- Rolnik, Suely (2012): "Archive Mania", *aica paraguay*. Accesible en <<http://www.aica-paraguay.com/2012/11/05/archivomania/?lang=en>> [última visita: 03.04.2016].

LA GUERRA EN ESCENA: *¡AY, CARMELA!* DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, ENTRE MEMORIA Y CONCIENCIA TRAUMÁTICA

ENRICO LODI

Università degli Studi di Bergamo
enrico.lodi@unibg.it

RESUMEN: Este artículo analiza algunos aspectos simbólicos y psicoanalíticos relacionados con la construcción de la memoria histórica en *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra. Conocida también gracias a la película de Saura, la original versión dramaturgica destaca por su gran riqueza retórica. En la interpretación que se da en este ensayo, el escenario sería una metáfora del paisaje mental del protagonista Paulino, quien, habiéndose quedado solo tras la muerte de su compañera Carmela, vuelve a vivir los asuntos traumáticos de su pasado para aceptar finalmente su pérdida y, gracias al proceso de duelo, valorar su presencia imaginaria como "texto" de la memoria.

PALABRAS CLAVE: *¡Ay, Carmela!*; guerra civil española; retórica; psicoanálisis; memoria histórica

ABSTRACT: This article deals with some symbolic and psychoanalytic aspects which contribute to a reflection about historic memory in *¡Ay, Carmela!* by Sanchis Sinisterra. Also known for its film transposition by director Carlos Saura, the original text is characterized by its rhetorical richness. According to the interpretation given in this short essay, the stage would be a metaphor of the protagonist's psychical environment: left alone after the death of his lover Carmela, Paulino lives again in his mind the traumatic events of the past to accept the void of her loss. Thanks to this process he can come to terms with her death, accepting the imaginary presence of Carmela as a precious "text" of civil memory.

KEYWORDS: *¡Ay, Carmela!*; Spanish Civil War; Rhetoric; Psychoanalysis; Memory



1. *¡Ay, CARMELA!* Y LA PROBLEMÁTICA DE LA MEMORIA

Estrenado en 1987, el drama *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra se consideró desde el principio como una de las obras más significativas sobre la Guerra Civil española, consolidándose su fama internacional, tres años después, con la versión cinematográfica de Carlos Saura que en 1991 ganaría trece premios Goya. Este doble éxito confirmó que en aquellos años la sensibilidad crítica ya había empezado a abandonar la euforia posmoderna relacionada con la conquista democrática y estaba más dispuesta a indagar en las heridas, muchas veces soterradas pero dramáticamente persistentes en el cuerpo social, de la contienda de 1936-39 y de la posterior dictadura.

La *fábula* de *¡Ay, Carmela!* consiste en las aventuras de la simpática pareja formada por Paulino y Carmela, dos actores de teatro de variedades que en 1938, en plena Guerra Civil española, actúan en la zona republicana trasladándose con su furgoneta de un teatro a otro, casi siempre en condiciones improvisadas y con la compañía de Gustavete, un chico del que cuidan y que se ha quedado mudo tras la experiencia de los bombardeos.

Una noche desafortunada, los protagonistas cruzan sin darse cuenta las líneas de combate y al poco tiempo caen en manos de los franquistas. Trasladados a un campo de prisioneros donde también se encuentran unos brigadistas internacionales, su única posibilidad de salvación parece la que les propone Amelio Giovanni de Ripamonte, un teniente fascista italiano con veleidades de director teatral: organizar y escenificar un espectáculo en honor de las tropas franquistas que acababan de "liberar" el pueblo de Belchite en una batalla sangrienta.

Paulino y Carmela aceptan e incluso parecen interpretar con espontaneidad la parte que se les ha asignado, pero, conforme se acerca la hora de la velada, Carmela empieza a manifestar su creciente incomodidad. Frente a un público compuesto únicamente por militares fascistas y por los brigadistas sádicamente obligados a asistir al acto, la esposa de Paulino ya no puede contener su indignación. Cuando llega el número en que tendría que representar a la República como una prostituta bolchevique en una vejatoria alegoría, ella rechaza su papel, se une al canto rebelde de los prisioneros, y de esta forma se muestra partidaria de la causa leal republicana y de la libertad por la que los propios brigadistas han luchado. A pesar de unos intentos grotescos y auto-humillantes de Paulino para salvarla, los militares no toleran esta insubordinación: matan a Carmela por su protesta y Paulino se queda solo en una España ya subyugada por el poder franquista.

Desde el punto de vista del argumento, hay una correspondencia sustancial entre el texto dramático y el guion de la película, firmado por el propio Saura y por Rafael Azcona. Sin embargo, la estructura narrativa difiere

en muchos aspectos que acaban por connotar de forma distinta las dos obras. La película, por razones comprensiblemente ligadas al medio cinematográfico y a la voluntad de constituir un desarrollo progresivo hasta el clímax final del desenlace, respeta la *fábula* según el orden que hemos articulado aquí.¹ En el texto teatral, en cambio, el orden no lineal atribuido a los eventos es un componente esencial que enriquece el coeficiente epistemológico de la obra: nos encontramos desde el principio con una perspectiva *ex post*, en la que Paulino está solo en medio del escenario vacío, y únicamente en un segundo momento aparece el fantasma de Carmela para visitarlo desde un más allá indeterminado. Los dos actos y el epílogo de esta “elegía de una guerra civil”² escrita por Sanchis Sinisterra se presentan entonces como una recuperación dialógica de los eventos narrados tras el asesinato de Carmela y la consecuente alteración de todos los equilibrios de aquel mundo ficticio.

Por lo que se ha dicho, los dos textos difieren mucho en la forma de relacionarse con el pasado histórico. El mero argumento de *¡Ay, Carmela!*, con su capacidad de evocar la verdad poética³ de la tragedia bélica española, basta para ubicar tanto el texto de Saura como el de Sanchis en la dimensión de la memoria histórica. Sin embargo, aunque, por un lado, es lícito situar la película en la trayectoria artística de Saura evidenciando así la atención del director aragonés al origen violento de la sociedad española contemporánea, por el otro, los elementos de complejidad estructural y expresiva presentes en el texto de José Sanchis Sinisterra hacen de la memoria un tema más explícito y expuesto de forma problemática a la reflexión del receptor.

En el caso de Carlos Saura, la elección de la historia de *¡Ay, Carmela!* se inserta de forma coherente en su trayectoria artística. Las películas que había realizado hasta entonces, aunque no podían por obvias razones enfrentarse directamente con cuestiones ideológicas que le perjudicarían frente al régimen franquista, contenían referencias difusas al trauma persistente de la violencia social. En este sentido, una de las obras más llamativas de Saura es *La caza*, película de 1965, narración de la historia de un grupo de amigos cazadores que acaban matándose recíprocamente y de los cuales solo sobrevive el único que por su edad no había participado en la Guerra Civil. Analizando la película, el crítico Carlos Barbáchano señala acertadamente que

¹ En realidad, Saura y Azcona son autores de un gran trabajo de adaptación, ya que la obra había sido pensada para el teatro, con una continua presencia de diálogos entre los dos protagonistas que, además, son los únicos personajes de la pieza dramática. Otra gran diferencia es la presencia, mucho mayor en la película que en la obra teatral, de los italianos –el teniente y los militares presentes ante el público–. Esto se debe sobre todo a la coproducción italiana de la propia película. Ver Ríos Carratalá (2000: 167), que también subraya la mayor cercanía del texto teatral al tema de la memoria histórica.

² Así es cómo el autor define su obra. Además del carácter elegíaco, el uso del artículo indeterminado “una” evidencia también el sentido más humano que exclusivamente histórico atribuido por el autor a su trabajo.

³ Se debe al escritor italiano Alessandro Manzoni (1881: 583) la introducción en las categorías de la crítica literaria de la dicotomía “verdad histórica”/“verdad poética”: en su “Lettera al Marchese Cesare D’Azeglio”, de 1823, el primer término indicaba el respeto fiel a los acontecimientos históricos ocurridos de verdad, mientras el segundo se refería a la capacidad de un texto para evocar grandes “verdades” humanas sin respetar forzosamente los acontecimientos reales.

Saura lograba [...] descubrir lo que había tras las apariencias en aquella España de los años sesenta, satisfecha y en vías de desarrollo: una inmensa herida colectiva todavía no cerrada, una generación destrozada por la guerra y que ya no podía protagonizar más irresponsabilidades históricas. (Barbáchano 1999: 86-87)

Junto a la representación de esta “herida colectiva”, un elemento que no aparece en el texto de Saura y que en cambio sí está presente en el de Sanchis Sinisterra es la reflexión explícita sobre el tema de la memoria. La presencia inicial de Paulino solo sobre el escenario, y la posterior aparición de Carmela, inducen en el público la sensación de encontrarse en una condición atemporal desde la cual el pasado histórico vuelve a hacerse presente.⁴

El tema de la memoria, vivido a través de su recuperación trabajosa y de la reactivación de los sentimientos enlazados a ella, adquiere así un espesor propio en la obra dramaturgica, y acaba siendo algo mucho más intenso que un simple relato del pasado.⁵ Por otro lado, aceptar el carácter narrativo y parcial de las experiencias pasadas de los personajes implica una toma de conciencia de la esencia inestable, huidiza e incluso negociable de la memoria, y de su valor esencial como legado ético para vivir de una forma más auténtica.

En este sentido, si el sacrificio de Carmela frente a la violencia fascista es el episodio central y el núcleo de articulación de la historia, la evocación de ella por parte de Paulino puede leerse como una metáfora del valor de la memoria en tanto patrimonio ético frente a lo irreparablemente ocurrido. Esta es la lección que parece darle Carmela a su compañero en el epílogo, cuando, contándole su experiencia en el más allá con dos milicianas muertas que discuten entre sí, hace que Paulino reconozca que somos responsables de las formas de vivir que elegimos:

PAULINO ¿Y qué vais a hacer, estando [muertas]... como estáis? / CARMELA Esa es la cosa. Porque dice Montse... pero otra, la mayor... que hay muchas maneras de estar muerto... / PAULINO No me digas... / CARMELA Lo mismo que hay muchas maneras de estar vivo / PAULINO Eso es verdad... (Sanchis Sinisterra 1991: 259)

2. LA RIQUEZA RETÓRICA DE ¡AY, CARMELA! EN EL MARCO TEÓRICO DE SANCHIS SINISTERRA

La evidente conciencia, por parte del autor, de que la memoria es algo que se construye a todos los efectos como un texto, nos lleva a considerar la propia

⁴ De hecho, toda la obra teatral consiste en una evocación –ardua y más fragmentada en el primer acto y en el epílogo, y más completa en el segundo acto– de la violencia y de las coerciones que han sufrido los dos protagonistas tras su caída en poder de los franquistas.

⁵ Obviamente, aunque de forma más clásica, la película de Saura también se compromete con la cuestión de la memoria y, manteniendo la clasificación de Jo Labany (2002: 17), adoptada también por Moreiras Menor para leer críticamente los productos culturales de la España Democrática, se podría considerar un texto que trata de incorporar la presencia del trauma originario.

textualidad –y en efecto, también la paratextualidad– como un elemento central de la obra y de la dimensión ética que implica. La retórica de *¡Ay, Carmela!*, en la aparente simplicidad de su estilo directo y en muchas ocasiones popular, es, por el contrario, un dispositivo complejo, cuyas dinámicas hay que desentrañar para una valoración adecuada de la calidad estética de la obra.

Esta consideración sobre la imposibilidad de analizar separadamente los contenidos del texto y su dimensión formal también es evidente en la producción teórica de Sanchis Sinisterra, como se ve por ejemplo en los *Planteamientos* del grupo de teatro experimental creado por el autor en 1977 –el “Teatro Fronterizo”–, en donde sostiene que

... la ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación, en los lenguajes y convencionalismos estéticos que, desde el texto hasta la organización espacial, configuran la producción y la percepción del espectáculo. El contenido está en la forma. (Sanchis Sinisterra 1991: 270)

El legado estructuralista, elaborado en clave personal por el autor valenciano, subraya la importancia fundamental de la elección de las figuras y de los códigos expresivos, pero también conlleva la conciencia de que una obra no puede concebirse como entidad del todo autónoma, porque esta procede necesariamente de la encrucijada de todos los discursos que la han precedido.

En *¡Ay, Carmela!*, de hecho, uno de los primeros elementos que llaman la atención del receptor es la presencia de materiales auténticos que forman parte de la tradición cultural desarrollada durante la Guerra Civil. Al principio del primer acto, por ejemplo, Paulino canturrea los versos de una conocida canción popular que alude a la histórica batalla del Ebro –la que termina en cada estrofa con la exclamación “¡Ay, Carmela!”–. Tras una pausa en la que se alternan símbolos políticos como la bandera republicana y elementos grotescos como las características ventosidades producidas por Paulino, el panorama textual referido a la contienda se completa con la mención de un fragmento del “Romance de Castilla en armas” del franquista Federico de Urrutia.⁶

La presencia de estos textos connotados ideológicamente, intercalada en el flujo dialógico de Carmela y Paulino, permite desde el principio un juego de registros funcional tanto para el planteamiento de cuestiones ideológicas como –y sobre todo– para la introducción del contraste entre la espontaneidad vital de los protagonistas y el lenguaje de la oficialidad militar. A este respecto, los propios protagonistas, unidos por su solidaridad recíproca, reflejan actitudes distintas frente a las dificultades que se les presentan, ofreciendo así un pequeño abanico de las posibles reacciones humanas. Como se ha señalado, Paulino es más acomodaticio y servil, e incluso está dispuesto a imitar el lenguaje del poder, mientras que Carmela protesta en varias ocasiones contra el trato violento de los militares y las limitaciones a las que los dos están sometidos.

⁶ En el segundo acto se entenderá que la mención de este fragmento se debe a su presencia en el espectáculo celebrado frente a los militares y que, entonces, este *exordium* de Paulino consiste en una parcial evocación de los momentos trágicos pasados con Carmela.

En algunos momentos, la reflexión sobre la ideología se vuelve explícita; el diálogo aborda la discusión sobre la oportunidad de connotar ideológicamente el arte escénico y, en consecuencia, de manifestar algún tipo de participación política. En este sentido, Carmela demuestra de forma clara y espontánea una mayor conciencia civil, mientras Paulino, que teme por lo que les podría pasar, llega a reprocharle a su compañera su actitud combativa: “¿Pero desde cuándo te importa a ti un rábano la República? ¿Qué más te da a ti burlarte de ella o de los calzoncillos de Alfonso XIII? [...] Nosotros somos artistas, ¿no? Pues la política nos da igual” (230). En su respuesta, Carmela da en el blanco de lo que Paulino considera una ignominia para su propia carrera: equipara la forzada ridiculización de la República con la especial habilidad de Paulino con los pedos, a la que en más de una ocasión ha tenido que recurrir para salir de situaciones complicadas, pero que él mismo asocia a la falta de dignidad.

Esta comparación, aparentemente inadecuada, subraya la interconexión entre el nivel de especulación político-teórico y el de las acciones cotidianas, enmarcándose en un contexto –el de los espectáculos de *varietés*– que en apariencia parecería alejado de las preocupaciones políticas.⁷ Gracias al planteamiento de estos contrastes, el destinatario del texto de Sanchis Sinisterra percibe la esencia transversal de la cuestión ética e ideológica más allá de los confines limitados que se suelen atribuir al ámbito político.

Aun así, a pesar de la explícita prioridad atribuida a la cuestión ética, la mayor parte del texto dramático se articula justamente alrededor de estas limitaciones sin poderlas resolver nunca del todo: la amenaza a la libertad personificada por las tropas franquistas impone una toma de conciencia más urgente, pero, al mismo tiempo, aquella amenaza afecta a la posibilidad de actuar libremente y dificulta, por lo tanto, el necesario proceso de distanciamiento. Es aquí donde el humor ejerce un papel fundamental.

Lo que aparece como evidente, entre todas las variantes específicas del componente humorístico en el texto de Sanchis Sinisterra, es el principio cómico basado en la dinámica del contraste. Los diálogos de *¡Ay, Carmela!* juegan casi continuamente con elementos clásicos de la comicidad popular tales como las inversiones lingüísticas, la adopción de un registro bajo o incluso escatológico frente a la obligación a expresarse de una forma más solemne ante los militares; o como la evocación por parte de Carmela y Paulino de dos escenarios contrapuestos, con el protagonista hablando de sus celos y deseos materiales en contraste con su pareja, concentrada en las cuestiones más trascendentes que le ha sugerido su estancia entre los muertos por la causa republicana.

También las simplificaciones de la propia Carmela a la hora de interpretar sus experiencias *post mortem* resultan significativas para esta lógica de comicidad. Cuando, por ejemplo, ella le cuenta a Paulino que Federico García Lorca le ha dedicado unos versos, la cita de isotopías realmente presentes en la poética

⁷ También en otros momentos Carmela reprocha a Paulino la falta de valor en la vida de cotidiana. El fragmento más conocido a este respecto es, sin duda, cuando Carmela acusa a su compañero de ser “un cagón”: “Un cagón, Paulino. Las cosas como son. En la escena, un ángel; en la cama, un demonio... Pero, en todo lo demás, un cagón. ¿O no?” (Sanchis Sinisterra 1991: 196).

del granadino –como las hormigas y la simbología del color blanco–⁸ sufre una interpretación cómicamente limitada y algo deformante por parte de la pareja:

CARMELA Yo lo que más entiendo es lo de la agonía / PAULINO Sí, eso sí. Eso se entiende muy bien... En cambio, lo de las hormigas... [...] Ya ves, qué cosa... Silencio blanco sin hormigas... / CARMELA Y eso del sueño que se desvela, también tiene tela.⁹ (Sanchis Sinisterra 1991: 215)

En conjunto, la variedad de principios pragmáticos que provocan los efectos cómicos, convierte el texto de Sanchis Sinisterra en un ejemplo brillante de comicidad popular. Sin embargo, la interacción entre estos vectores cómicos y la situación representada connota dicha comicidad con matices más ricos y complejos. En la ficción, los protagonistas aceptan lo risible de su conducta como una demostración de su espontaneidad frente al poder jerárquico y a la violencia. Asimismo, el receptor implícito de la representación se ríe de lo que hacen Carmela y Paulino, y de sus muchas meteduras de pata, pero lo hace de una forma no distanciada, sino marcada por el hecho de compartir sus dificultades y desventuras. Se trata, en definitiva, del concepto humorístico de Luigi Pirandello.¹⁰ El autor italiano, en su ensayo *L'umorismo*, define el humorismo como el *sentimiento* de lo cómico o, más específicamente, como una suerte de compasión, en el sentido etimológico de compartir el sufrimiento –en latín, *cum + patere*– del otro (Pirandello 2014).

Esta consideración del humorismo como actitud vital frente a la fría organización de la violencia es evidente en muchos de los elementos cómicos presentes en el texto, pero en algunas ocasiones incluso llega a convertirse en reflexión explícita, como se ve en este fragmento de diálogo en el que Carmela protesta por la falta de medios y las condiciones precarias en que han tenido que organizar la velada teatral: “CARMELA Ellos ya se hacen cargo [...] sobre todo aquel oficial gordito y con bigote que, por la chatarra que lleva encima, debe

⁸ Los versos de García Lorca, dedicados a Carmela y compuestos en realidad por Sanchis Sinisterra son los siguientes: “El sueño se desvela por los muros / de tu silencio blanco sin hormigas / pero tu boca empuja las auroras / con pasos de agonía”. Como observa también Aznar Soler (1991), la referencia surrealista a las hormigas es un elemento presente en la obra *Poeta en Nueva York* de Lorca, muy influida, aunque de forma original, por el auge surrealista de aquellos años.

⁹ Además, poco después, como ocurre a menudo en las escenas caricaturescas en las que se interpretan torpemente aspectos impropios de una cuestión, Carmela y Paulino pasan a comentar con más interés los detalles físicos del encuentro: “PAULINO [...] ¿Y te los ha escrito allí mismo? CARMELA Allí mismo. Con un lápiz... estaba en la cola, muy serio, algo borroso ya... Bien trajeado; con agujeros, claro... Pero se le veía un señor...” (1991: 215). Poco después, se alcanza el clímax cómico con la equivocación de Carmela cuando, a la hora de referirse al *Romancero gitano*, habla de un inexistente “Romancero flamenco” (216).

¹⁰ La noción pirandelliana del humorismo es posterior a otro texto fundamental sobre las dinámicas generativas de lo cómico: en el autor italiano se halla sin duda el influjo, al menos parcial, de *La Risa*, el ensayo de 1900 en que Henri Bergson definía la comicidad como una forma de contraste entre la rigidez del sujeto cómico y la fluidez y flexibilidad que precisa la vida. Además, aunque a un nivel menos explícito, en Pirandello se podrían hallar referencias a la obra *El chiste* de Freud, de 1906, quien definía lo cómico como una forma no traumática de traer a luz material potencialmente violento guardado en lo inconsciente.

de ser lo menos general... y que no se ha reído nada en toda la noche" (1991: 240). La referencia evidente al general Franco se convierte aquí en una acusación manifiesta a la incapacidad por parte del poder de reír y de reírse de sí mismo. La sonrisa es lo que le falta al régimen y que en cambio Paulino y Carmela conservan como riqueza.

La especificidad del texto encaja con la visión estética de Sanchis Sinisterra, que también en el manifiesto del teatro fronterizo calificaba a la marginalidad como condición funcional para una exploración fecunda de las posibilidades de expresión. La cultura fronteriza evocada por el autor contrasta con el concepto de pureza expresiva y, basándose en el de contaminación, linda también con los territorios del humorismo:

Hay una cultura fronteriza también, un quehacer intelectual y artístico que se produce en la periferia de las ciencias y de las artes, en los aledaños de cada dominio del saber y de la creación. Una cultura centrífuga y aspirante a la marginalidad –aunque no a la marginación, que es a veces una consecuencia indeseable– y a la exploración de los límites, de los fecundos confines. (Sanchis Sinisterra 1991: 268)

3. HACIA UNA LECTURA METAFÓRICO-PSICOANALÍTICA DEL TRAUMA

Junto a esta dimensión social y civil del texto que hemos intentado analizar a través de algunos aspectos retóricos de *¡Ay, Carmela!*, se puede proponer también otra lectura integrada con la primera, interpretándola como representación simbólica de unos mecanismos psicológicos propios del ser humano frente a condiciones extremas. En esta perspectiva, las dinámicas del deseo adquieren una relevancia esencial y condensan en Carmela, pero sobre todo en Paulino, el núcleo de articulación fundamental.

Al principio del primer acto, el espectador ve a Paulino solo, en el escenario vacío, entre objetos –como una gramola y una bandera republicana– que, por su estado de abandono, presentan casi la calidad de escombros. Este paisaje de ruinas, marcado por la soledad del personaje, es el *locus* en el que se establece el pacto ficcional con el público; así, cuando Paulino, ayudado también por la garrafa de vino de la que bebe varios tragos, evoca a Carmela –el elemento esencial de su deseo–, los indicios contextuales sugieren la idea de que el verdadero objeto de la representación es el universo interior del protagonista.

El aspecto que atribuye una connotación psicológica muy densa a la obra de Sanchis Sinisterra es justamente la soledad de Paulino y la paralela condición de fantasma de su mujer. El estado alucinatorio del protagonista convierte al escenario en una ventana que asoma a su vida psíquica, donde los diálogos con Carmela son en realidad un monólogo alucinado en el que se reproduce la memoria del trauma sufrido en el teatro de Belchite. Dicho en otros términos: parece que asistimos a la soledad de la palabra de Paulino y, a través de esta, a la evocación de su deseo.

Enfocar el análisis de la obra en clave psicológica, además, permite ampliar la lectura de las dinámicas interiores del personaje, en primer lugar consi-

derando su ubicación en el entorno de poder y de lenguaje que lo condiciona. Así, al lado del deseo del protagonista que analizaremos en la parte final, es interesante también la relación que se establece entre Paulino y el poder, personificado por el teniente De Ripamonte. El dato fundamental aquí es que el militar italiano no habla nunca: su presencia en la obra se ejerce básicamente en un nivel simbólico. Es Paulino, siempre sumido en su soledad monológica, quien trata de adaptarse a él y a su 'ley', reproduciendo sus códigos.

Metafóricamente, el intento del protagonista consiste en hablar el mismo lenguaje del poder, para no infringirlo. El resultado es un italiano muy impreciso, que además consigue un notable efecto cómico por las torpes asonancias y los dobles sentidos:

¡Adelante con la prueba de luces, mi teniente! ¡Avanti! ¡Stiamo presti! ¡Luci, mio tenenti! [...] ¡Los rojos! ¡Los rojos, mi teniente, i rossi! (*apagón total*) ¡No, hombre! ¿Qué hace? No se asuste... ¡Quiero decir los botones rojos! [...] ¡I bottoni rossi! (*se enciende la luz con intensidad media*) ¡Por fin! ¡Eso es! ¡Perfecto! ¡Perfetto, mio tenente! ¡Así! ¡Così,così!... ¡Principio, così! !! bottoni rossi! (Sanchis Sinisterra 1991: 199-200)

Paulino, a diferencia de Carmela, renuncia en ocasiones como esta a la autenticidad de la palabra e intenta, como se ve en su italiano híbrido, incrustarse en el lenguaje del poder, empobrecido por su rígida funcionalidad jerarquizada y autoritaria.

Como se decía, también esta renuncia a la palabra auténtica puede considerarse desde una perspectiva psicoanalítica. En términos lacanianos, el teniente –y, *lato sensu*, los militares– representaría una versión negativa del registro simbólico del individuo o de lo que, en otro momento de la producción del pensador francés, se ha llamado Nombre-del-Padre.¹¹ Este registro es, de por sí, interno a la vida psíquica porque consiste en la asimilación por parte del sujeto de la ley social con sus prohibiciones: si el padre edípico sirve para impedir que el hijo se 'reúna' con la madre, en la vida adulta la relación se traslada a las prohibiciones sociales que el individuo integrado en la sociedad debe respetar para no sufrir la marginación o convertirse en chivo expiatorio.

Aplicando el sistema de interpretación laciano, el Nombre-del-Padre se convierte en una instancia muda, pero presente dentro de nosotros y capaz de devolvernos nuestra propia imagen social. En la economía discursiva de ¡Ay, Carmela!, esta lógica se articula de forma impactante, porque la efectiva ausencia del opresor representa eficazmente la presencia muda de la ley social –o, en otros términos, del *logos*–¹² que ofrece a los dos protagonistas la posibilidad de expresarse pero que al mismo tiempo limita y moldea sus palabras.

¹¹ El propio Lacan (1975) sostiene que el psicoanálisis es la institución que devuelve dignidad científica y atención crítica al concepto tradicionalmente metafísico de "Nombre del Padre".

¹² Es interesante en este contexto que *Logos* se puede traducir tanto por "lenguaje" como por "ley".

Finalmente, si aceptamos –como se proponía antes– la lectura de la obra como un monólogo conseguido a través de la evocación del fantasma de Carmela por parte de Paulino, esta misma presencia irreal de la mujer adquiere para el protagonista la consistencia de una forma psicótica alucinatoria. Adoptando la terminología de Lacan, perfeccionada en el Seminario de 1955-56, la dinámica propia de la psicosis –forma más grave con respecto a la neurosis porque implica la pérdida del sentido de realidad– es la *forclusión* de lo simbólico, es decir el fracaso o la falta de inscripción de un “significante fundamental” en el registro de lo simbólico: una vez expulsado de lo simbólico, el sujeto se encontraría desprovisto de este significante que volvería a presentarse en forma de alucinación porque, con un proceso mucho más agudo que la simple represión, el significante no se ha integrado en el inconsciente.

En la obra de Sanchis Sinisterra, Paulino rechazaría la representación intolerable de la muerte violenta de su querida Carmela, y ahora la propia Carmela volvería a visitarlo con toda la consistencia de lo real. Según la terminología lacaniana, el retorno de los contenidos *forcluidos* se produce propiamente en *lo real* que, al lado de *lo simbólico* y *lo imaginario*, constituye la tercera dimensión fundamental de la vida psíquica del individuo.¹³

El teatro, en la concepción viva y auto-crítica de Sanchis Sinisterra, se adapta perfectamente a la idea de ser el escenario de la vida psíquica y de los deseos,¹⁴ identificados, de público y personajes. Así, en el caso de *¡Ay, Carmela!*, compartimos como espectadores la dificultad del protagonista que no logra salir de la dimensión mental/teatral para conseguir un encuentro auténtico con Carmela ‘fuera de escena’, encuentro que sin embargo las leyes ineluctables de lo real vuelven imposible.¹⁵ El final del primer acto es, en este sentido, una magnífica metáfora de tal imposibilidad, porque retrata justamente la salida de escena de Carmela y el fracaso de Paulino a la hora de seguirla:

PAULINO –¡Carmela, no...! (*Sale tras ella, pero al punto vuelve a entrar, como impulsado por una fuerza violenta que le hace caer al suelo. La luz blanquecina se apaga.*) ¡Carmela! (*Intenta incorporarse, pero está como aturcido y, además, se ha lastimado una pierna.*) ¡Carmela, vuelve! ¡Vuelve aquí! ¡Me he roto una pierna! ¡Estoy herido, Carmela! ¡Me he roto...! (*Pero comprueba que no es cierto y se pone en pie, aún ofuscado. Camina cojeando y vuelve a gritar, con menos convicción.*) ¡... una pierna! ¡No puedo andar, Carmela! ¡Te necesito! ¡No puedes dejarme así! ¡Me he quedado cojo...! (*De pronto, la escena se ilumina brillantemente, al tiempo que comienza a sonar a todo volumen el pasodoble "Mi Jaca".*)
PAULINO, *asustado, se inmoviliza, mira las luces y también la sala. Se frota los*

¹³ Lo real es definido en varias ocasiones como lo que es radicalmente Otro, la pura existencia no simbolizada del mundo o, en otros términos, la realidad menos lo simbólico.

¹⁴ Manuel Aznar Soler recuerda que, en una ponencia de 1985, Sanchis Sinisterra definió al público en su aspecto de “receptor implícito”, es decir un “conglomerado de deseos, presuposiciones y cálculos” (1991: 55).

¹⁵ Esto vale también, según Lacan, en la vida psíquica en general. Cuando el psicoanalista francés sostiene que “no hay relación sexual”, se refiere justamente al carácter ilusorio de esa promesa de un encuentro auténtico, que de hecho nunca permite efectuar un encuentro con lo real.

ojos, se tantea la cabeza y, antes de que salga de su estupor, cae rápido el telón).
(Sanchis Sinisterra 1991: 221-222)

Creando en lo que su imaginario le hace ver, y desprovisto de la protección semántica de lo simbólico, Paulino sufre el golpe físico de *lo real*, que lo devuelve con un resbalón al centro del teatro. La dureza de este choque le confirma que nadie puede 'salir de la escena' de su propia vida mental. Hacerlo equivaldría a reconectarse con lo real, es decir renunciar a la autonomía de la vida psíquica que siempre queda ontológicamente separada de lo *Otro* y unirse definitivamente a Él¹⁶ a través de la muerte o de una locura deshumanizante.

En este sentido, y siempre a un nivel metafórico, los síntomas que, a lo largo de *¡Ay, Carmela!*, delatan la separación sustancial entre los dos protagonistas, son señales que se pueden leer como la vuelta progresiva a un orden mental estable en la parte final de la obra, y que nos permiten integrar el valor ético del texto con esta interpretación psicoanalítica. Carmela, por ejemplo, escucha ruidos de guerra que Paulino, en su teatro vacío, no puede oír (1991: 220-221); de forma parecida, la compañera de Paulino no puede percibir los sabores de la comida y, sin esconder nunca su *status* de difunta, rechaza el contacto físico que tanto desearía su marido.

Finalmente, en el epílogo, esta separación parece declinarse como una toma de conciencia por parte de Paulino, que reitera su dolida amenaza de marcharse frente a la actitud ausente de Carmela, ya del todo concentrada en un diálogo imaginario con los mártires de las brigadas internacionales. Paulino –y con él los espectadores– puede finalmente acoger el duelo de la tragedia colectiva y personal que ha vivido; mientras el fantasma de Carmela progresivamente lo abandona, quedando solo su nombre en la canción que comienza a escucharse "inexplicablemente" (1991: 264) al final del texto.

Para concluir de acuerdo con la línea interpretativa adoptada hasta aquí, podríamos decir que Carmela se ha convertido en texto, en alegoría de la memoria auténtica, y Paulino en el depositario responsable del legado ético y civil de su compañera y de lo que ella representa. Esto es la elaboración del duelo: adquirir la conciencia de que algo querido que deja de existir en lo real solo puede ser guardado, admirado y *sentido* en la realidad de nuestro mundo imaginario, junto con nuestras creencias éticas y nuestras esperanzas, para mantenerse presente.

OBRAS CITADAS

- Aznar Soler, Manuel (1991): "Introducción" a José Sanchis Sinisterra, *Ñaque-¡Ay, Carmela!*. Madrid, Cátedra, pp. 9-120.
Barbáchano, Carlos (1999): *Entre cine y literatura*, Zaragoza, Prames.
Bergson, Henri (1985): *La risa*, Madrid, Sarpe.

¹⁶ En la teoría lacaniana, este "Él" es el gran otro, la Cosa (*Das Ding*), que en última instancia coincide con la muerte y que ejerce la atracción fundamental para nuestra vida psíquica porque con su entereza resolvería nuestra separación de lo Real.

- Freud, Sigmund (1979): "El chiste y su relación con lo inconsciente". En: *Obras Completas*, vol. 8. Buenos Aires, Amorrortu.
- Labany, Jo (2002): *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, OUP.
- Lacan, Jacques (1975): *Escritos 1*. Buenos Aires, Paidós.
- (2006): *Obras Escogidas*. Barcelona, RBA.
- Manzoni, Alessandro (1881): *Opere varie*. Milán, Fratelli Rechiedei.
- Moreiras Menor, Cristina, (2002): *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- Pirandello, Luigi (2014): *L'umorismo*. Milán, Mondadori.
- Ríos Carratalá, Juan A. (2000): *El teatro en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Sanchis Sinisterra, José (1991): *Ñaque-¡Ay, Carmela!*. Madrid, Cátedra.
- (1987): "Teatro en un baño turco". En: *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985. Actes*, t. iv. Barcelona, Institut de Teatre, pp. 131-143.
- Saura, Carlos (dir.): *¡Ay, Carmela!* (Película. España-Italia, 1990).
- Wood, Guy (2007): "Luis Buñuel, Carlos Saura y la creación de *La caza*". En: Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.), *Hispanismo y cine*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

BLANCA VARELA Y EL GRAN AIRE DE LAS PALABRAS

INÉS FERRERO CÁNDENAS
Universidad de Guanajuato
inesferrerocandenas@gmail.com

RESUMEN: En este artículo señalo y reflexiono en torno a la idea de un pacto poético en la obra de la poeta peruana Blanca Varela (1926-2009). Este pacto lo llamo "el gran aire de las palabras", en referencia a uno de sus versos, e implica una actitud poética, un devenir en la palabra, un constante movimiento de la conciencia vareliana que, en mi opinión, constituye la piedra angular de su poesía. Mi trabajo articula el modo en el que este pacto comienza en su primer poemario, *Este puerto existe* (1959) y termina de cristalizarse en *Ejercicios Materiales* (1993) y en *El libro de barro* (1994). Para ello, tomo como referencia su poesía reunida en la antología *Canto Villano*, escogiendo sus versos a modo de antología personal y sin orden cronológico.

PALABRAS CLAVE: Blanca Varela; poesía hispanoamericana; poética

ABSTRACT: In this essay, I point and examine the idea of a poetic contract in the work of the Peruvian poet Blanca Varela (1926-2009). I will name this contract "el gran aire de las palabras" in reference to one of her poems, and it implies a poetic attitude, a becoming of the word, an incessant movement of the Varelian consciousness that, in my opinion, constitutes the cornerstone of her poetry. My work articulates the way in which this contract begins to take shape in her first poetry book, *Este puerto existe* (1959) and ends up crystallising in *Ejercicios materiales* (1993) and *El libro de barro* (1994).

KEYWORDS: Blanca Varela; Latin-American Poetry; Poetics



ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella [NO] tiene miedo de no saber
nombrar
lo que no existe

Alejandra Pizarnik

Me hubiera gustado ver a Blanca Varela (Lima, 1926-2009) leer sus versos en público, ser uno de esos pocos que disfrutaron el privilegio de escuchar su voz. Especialmente hubiera querido escucharle decir: “no tiene sentido que yo esté aquí/ destruyendo/ lo que no existe” (1996: 167). Si bien no he tenido ese placer, voy a seguir rigurosamente el consejo de estos versos. Que no es otro que advertir, como hacía Paul Valéry, que no podemos decir casi nada sobre la poesía que no sea directamente inútil para aquellos que la desean. Porque todos los que la desean “sienten la necesidad de lo que comúnmente no sirve para nada, y perciben una especie de rigor en ciertas combinaciones de *palabras* completamente arbitrarias para otros oídos” (Valery 1990: 27; cursivas suyas). Intuyo que por esto mismo era inusual verla en lecturas poéticas. Incluso su exesposo, el pintor Fernando de Szyszlo, consideraba un raro privilegio verla en algún recital: “No recuerdo haberla escuchado leer sus poemas más de dos veces [...], pero cuando la he escuchado ha sido emocionante, porque es muy insegura, conmovida por lo que está leyendo” (Szyszlo en Hidalgo-Vega 2005: s.p.).

Los que conocieron a Blanca Varela la recuerdan como una persona tímida, solitaria, incluso renuente a publicar sus poemas. En su famoso prólogo, Octavio Paz recuerda las reuniones en los cafés parisinos de 1949, y cómo los que allí se juntaban no creían en el arte, pero sí en la eficacia de la palabra y en el poder del signo.¹ Explica como la poesía era un acto de legítima defensa y que, por aquel entonces, todos cantaban. Y finalmente relata cómo “entre aquellos cantos, resaltaba el canto solitario de una muchacha peruana, Blanca Varela, por ser el canto más secreto y más tímido, el más natural” (Paz 1996: 9-10). Esta afirmación no deja de ser interesante. Aunque su canto resaltara entre los otros y a pesar de que es de las poetisas más importantes del Perú, su obra no es muy conocida fuera de círculos literarios y académicos. Esto se debe a varios moti-

¹ “En los cincuenta París la acogió. Casada en ese entonces con el artista plástico Fernando de Szyszlo, vivió intensamente la vida amorosa e intelectual de la ciudad. Fue en esa ciudad donde afianzó su personalidad. Eran los años de la posguerra, los intelectuales se reunían y el surrealismo andaba en boga. Blanca escribía sus *Cantos*” (Hidalgo-Vega 2005: s.p.).

vos: a la ya mencionada timidez o parquedad social, a su renuencia a aparecer en público, a su desinterés por subrayar su nombre dentro de la ciudad letrada y a su silencio absoluto como poeta durante las décadas de los 70 y 80. Quizás también se deba a que el reconocimiento internacional a su obra llegó tarde, pero seguro. En el 2001 ganó uno de los premios de poesía más importantes en México, el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo; y en 2006 y 2007 obtuvo dos de los premios de poesía más prestigiosos de España: el Federico García Lorca² y el Reina Sofía, respectivamente.³

El recorrido poético de Blanca Varela es breve, intenso, y está recogido en ocho poemarios que abarcan los dos últimos siglos: *Ese puerto existe* (1959), *Luz de día* (1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1972), *Canto villano* (1978), *Ejercicios materiales* (1993), *El libro de barro* (1993), *Concierto animal* (1999) y *El falso teclado* (2000). La crítica suele situarla dentro de la llamada generación del 50 en Perú, donde se incluyen poetas como Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Jorge Eduardo Eielson. Con ellos comparte una suerte de surrealismo, si entendemos por este más una modalidad del espíritu que una estética específica. También compartió con esta generación la voluntad de poner la lírica en relieve dentro de un discurso de identidad nacional en el Perú.⁴ Pero exceptuando estos asuntos, la mayor parte de sus lectores coincide en que Varela no tiene una escuela definida (Paz 1996, Castañón 1996, Paoli 1996, Reisz 2008, Ortega 2001), que su desarrollo poético es inusual y singular, y que, si bien se pueden tender puentes con otros poetas o corrientes estéticas tales como el surrealismo o el modernismo, en realidad se aleja de cualquier maestro.⁵ Me refiero a asuntos temáticos, formales, pero sobre todo al ritmo, al fluir de su poesía.

² Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban abundan a este respecto: "Desde finales de los 70 y durante toda la década del 80, Blanca Varela calló por muchos años. Su parquedad poética se trastocó además en parquedad social: durante la década del 70 se dedicó a trabajar como comentarista de libros en revistas como *Amaru* y como crítica de cine bajo el seudónimo Cosme en las páginas de *La Prensa*, sin participar activamente de la vida literaria limeña. A pesar de su opción clara por la huida del mundanal ruido de la ciudad letrada, hizo algunas excepciones y salió a la palestra limeña para participar en algunos recitales colectivos como el que organizara el recordado poeta César Martínez en el otrora Instituto Cultural Peruano-Soviético. Fueron a su vez años de trabajo constante como directora de la filial peruana del Fondo de Cultura y como presidenta de la sección peruana del PEN Club" (2007: 17).

³ El premio Reina Sofía resultó en la elaboración de la antología *Aunque cueste la noche*, editada por la Universidad de Salamanca y a cargo de Eva Guerrero, autora del estudio introductorio. La selección poética fue realizada por el poeta Ángel González Quesada, y dicha selección es relevante en tanto que incluye algunos de los primeros poemas que Varela decidió suprimir de antologías posteriores, constituyendo un aporte fundamental para entender su obra.

⁴ En 1949, Eielson, Bondy y Sologuren compilaron, editaron y publicaron la antología *La poesía contemporánea del Perú*, en donde participa Varela, y que de alguna manera obliga a repensar la poesía escrita en el Perú hasta entonces: "El programa estético de la antología está en el epígrafe: 'sepultar en la sombra al árbol del bien y del mal, desterrar las honestidades tiránicas, para que dirijamos nuestro purísimo amor', de Arthur Rimbaud. Poco tomada en serio, la cita es en sí misma una lección de cómo un epígrafe se debe a su relación con un programa estético y no al saqueo de un referente prestigioso. Tres son sus implicaciones: leer fuera de la conceptualización binomial y oposicional con que se imagina la cultura, leer fuera de la idea o convicción de que una cierta moral o ética validan o definen un programa artístico, y, finalmente, medir la poesía por las fuerzas con las que esta dirige un tipo de experiencia" (Herbozo 2016: s.p.).

⁵ Es interesante la reflexión de Paz a este respecto: "En Blanca Varela hay una nota, común a casi todos los poetas de su tiempo, que no aparece en los de grupos anteriores, trátense de españoles,

En el prólogo a la única antología crítica publicada hasta la fecha y dedicada en exclusivo a la obra de Varela, *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (2007),⁶ Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban recorren la recepción crítica de la obra varelana. En este recorrido podemos identificar tres grandes momentos críticos en su recepción, incluyendo la propia antología. El primero estaría exclusivamente marcado por el prólogo de Octavio Paz a *Este puerto existe* (1959); pero tiene lugar al mismo tiempo que el segundo. Me explico. Este fue un prólogo que, como bien apuntan Dreyfus y Silva-Santisteban, “no solo fue un ‘espaldarazo’ como han comentado algunos, sino que significó, como lo han señalado otros, una pauta de interpretación fuerte, un camino marcado para las exégesis posteriores, una ruta muchas veces difícil de desmarcar” (2007: 15). A grandes rasgos, Paz identifica tres itinerarios interpretativos en su obra. Primero, la conexión estética con el surrealismo, que a su vez dio lugar a la exploración de la presencia pictórica en su poesía por otros críticos (véase Suárez 2003, Rebaza 2007).⁷ Segundo, la invitación a deslindar la poesía de Varela de todo lo relacionado con “la femineidad”, lo cual provocó otro derrotero de la crítica: la cuestión del género del autor en la producción poética y la diferencia entre lo “mujeril” y lo “femenino” (ver Reisz 2008). Y tercero, la noción de severidad o rigor expresivo en sus poemas. Respecto a esto último, Roberto Paoli considera que Varela es “ante todo fiel a su personal excavación, a su rigor ético que es, a la vez, una suerte de ascetismo estético. Se ha negado tanto a ensayar nuevas experiencias formales como a aceptar los códigos de la no-significación” (1996: 15).

El segundo momento de recepción crítica ocurre pocos años después de la publicación de *Este puerto existe* (1959); derivan hasta cierto punto del enfoque de Paz y constituyen los primeros artículos que profundizan sobre su obra. Para las autoras de la mencionada antología, “estos primeros ensayos críticos son textos fundacionales que significaron, para quienes vinimos después, puertas de entrada a la recepción de una poesía compleja, abstracta, aparentemente

latinoamericanos o franceses. Los poetas de la generación anterior se sentían, por decirlo así, *antes* de la historia; los nuevos, *después* [...]. La poesía anterior a la guerra se propuso derribar el muro; la nueva pretende explorarlo, como se explora un continente desierto, una enfermedad, una prisión” (Paz 1996: 11; cursivas suyas).

⁶ Comparto la visión de la mayor parte de los críticos que han reseñado este libro. Incluyo como ejemplo la opinión de Cecilia Esparza: “Este libro llena un vacío en la crítica literaria y será indispensable tanto para el medio académico como para el lector que se acerca a la obra de Varela con un interés distinto al profesional. La publicación reúne artículos especializados y enriquece nuestra comprensión de la obra y la vida de Blanca Varela a través de las entrevistas incluidas y lo que podríamos llamar una biografía ilustrada en las fotografías, casi todas inéditas, que nos acercan a momentos de su vida pública y privada. El texto contiene también una antología preparada por la propia Varela en el año 2005, una exhaustiva bibliografía y una cronología” (2008: 349).

⁷ Algunos críticos, como Modesta Suárez, atribuyen este interés por la pintura al hecho de que la poeta estuvo casada con el pintor Szyszlo durante su formación intelectual. La propia poeta comenta: “Algo formidable de vivir con Fernando ha sido el que me enseñara a ver la pintura –que es un arte que confieso me gusta más que la poesía. Hay en él un lado artesanal, sensorial, que envidio. Esta relación con la pintura está presentada de modo muy directo en un poema mío, ‘Madonna’, que es una descripción libre del famoso cuadro de Filippo Lippi” (Varela en Suárez 2003: 33).

fácil pero de significaciones múltiples, densa y a veces, oscura” (Dreyfus y Silva Santisteban 2007: 15). Las compiladoras se están refiriendo a los trabajos de Octavio Paz, José Miguel Oviedo, Roberto Paoli, Ana María Gazzolo, James Higgins, David Sobrevilla, Américo Ferrari, Reynaldo Jiménez y Adolfo Castañón. Finalmente, el último momento de recepción crítica lo identifico con la publicación de esta misma antología en 2007. Esta última etapa (que engloba las anteriores porque en la antología también se incluye gran parte de los artículos y ensayos mencionados anteriormente) expande y profundiza sobre la recepción de la poesía de Varela, abarcando una gran pluralidad de perspectivas críticas que revisan y exceden las rutas marcadas por Paz y que abordarán, entre otras tendencias interpretativas, la identificación de genealogías familiares y “de la mirada”,⁸ la severidad expresiva de su palabra, el discurso del modernismo, lo “criollo”, los vasos comunicantes entre la pintura y la música, el simbolismo animal o la maternidad. La actitud de la crítica, si bien arriesgada en su súbita ansiedad por encerrar y abarcar esta obra, lo que sin duda demuestra es el lugar indiscutible de Blanca Varela dentro de la lírica hispanoamericana contemporánea.⁹

Tomaré como referencia para este trabajo la antología *Canto Villano* (1996), la primera recopilación de su obra poética, aunque ahora ya existan otras más completas.¹⁰ Sin embargo, no me voy a centrar en ningún poemario en específico, pues el objetivo de este artículo es señalar y reflexionar acerca de la idea de un pacto poético que atraviesa toda su producción lírica. A este pacto lo voy a nombrar “el gran aire de las palabras” en referencia a uno de sus versos, e implica una actitud poética de constante revisión, un devenir de su palabra, un decidido movimiento de la conciencia vareliana que, en mi opinión, constituye la piedra angular de su poesía. Más adelante explicaré las particularidades de este pacto. Por ahora basta decir que comienza en su primer poemario y termina de cristalizarse en *Ejercicios Materiales* y *El libro de barro*. Pienso que es en estos dos poemarios, ambos publicados en 1993, donde el pacto poético de Varela alcanza

⁸ Genealogía de la mirada es la expresión que utiliza Modesta Suárez para relacionar la obra de Varela con la pintura y la condición existencial del pintor. Las mujeres de la familia materna de Varela, eran grandes aficionadas a la pintura y a la música (2003: 35).

⁹ A estas tres etapas cupiera añadir la publicación a comienzos de la década de los 80s de la antología *Camino a Babel* publicada por Javier Sologuren en las ediciones populares de la Municipalidad de Lima: “El libro significó la difusión a nivel popular de una autora que, en ese entonces, comienzos de la dura década del 80, empezaba a considerarse como una poeta ‘de culto’ entre los poetas jóvenes y los estudiantes de literatura (Dreyfus y Silva-Santisteban 2007: 15). Finalmente también hay que añadir que en los últimos años muchos otros estudios se han unido a estos; y que también ha habido una considerable cantidad de tesis de grado y posgrado en diferentes universidades del mundo.

¹⁰ El motivo de esta elección, como se verá después, es porque esta antología culmina con *El libro de barro*. Efectivamente existen antologías más completas: En el 2001, la editorial catalana Galaxia Gutenberg publica el volumen *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, que reúne toda la producción poética de Varela hasta la fecha, incluyendo el conjunto inédito, *El falso teclado*. Esta edición consta además de un prólogo, “Blanca Varela: la poesía como conquista del silencio”, de Adolfo Castañón, y un excelente epílogo del poeta Antonio Gamoneda, “Hablo con Blanca Varela”. Muy recientemente, en el 2014, el sello editorial de la UNAM en México vuelve a recoger toda la producción de Varela en otro hermoso volumen, *El suplicio comienza con la luz. Poesía Reunida (1949-2000)*, en el que también se incluye un prólogo a modo de lectura dialogada de la poeta Rocío Silva Santisteban.

su máxima nitidez y concreción. Es por eso que, aunque cito a Varela a modo de antología personal y sin orden cronológico, referiré a estos poemarios más frecuentemente, sin que esto implique, insisto, un análisis o reflexión en torno a los mismos.

En *Este puerto existe*, el yo lírico de Varela tiene voz masculina. Fue un rasgo que sorprendió mucho y que en parte provocó que Octavio Paz asumiera que no había nada menos femenino que la voz de Varela. Dicho atributo ha sido entendido generalmente por la crítica como un intento por comprender la universalidad de lo humano. Comparto no obstante con Julieta Gamboa que no se trata de esto, que más que la búsqueda de un sujeto universal, "la inexistencia de una marca de género explícita en este primer libro se debe a un momento originario de búsqueda de definición, a la expresión de una pregunta sobre cómo decir desde el lenguaje poético, hacia dónde ir, sin que haya respuestas definitivas" (Gamboa 2014: s.p.). Entonces, este no tener género se trata más bien de un experimento; de la primera y necesaria parte de su pacto poético: buscar sin perseguir un encuentro, una respuesta. Definir su propia voz a través de un sujeto poético y abstracto, quizás incluso divino. El experimento con el género no se vuelve a repetir. A partir de un segundo poemario y durante todos los siguientes, el yo lírico de Varela tiene cuerpo de mujer y lo cierto es que, como ya se ha comentado, buena parte de su recepción aborda la condición femenina como una de las marcas de su poesía.

Me resulta curioso que algunos de los mejores críticos de Varela hayan insistido sobre la dificultad de encontrar temas que atraviesen su obra. Roberto Paoli señala como "la dificultad de enuclear temas es corolario de su capacidad para reducir la complejidad de los elementos a la abstracción de una cifra" (1996: 18). Susana Reisz atribuye esta dificultad a la preferencia de Varela de "intensificar los registros más duros y recios para rechazar todo adorno verbal que evoque la servidumbre de los cosméticos" (2005: 45). Y digo que me resulta curioso porque no sé entonces si el tiempo, el cuerpo, lo instintivo, la muerte, la inexactitud divina o la pureza de la palabra se consideren temas o no por estos críticos, pero aun si no son temas, sí son preocupaciones centrales a su poesía. Más bien comparto con Silva Santisteban que "sus temas varían desde la experiencia mística (aunque distante y seca) hasta los diversos e insospechados retruécanos de la maternidad, pasando por la reflexión sobre el cuerpo y la muerte" (2013: 13). No tendré ocasión de discutir a profundidad dichos temas, pero quisiera mencionar que todos ellos engloban ideas, sentires y conceptos que participan de este pacto poético. Por otro lado, lo que sí es absolutamente cierto es que la voz de Varela no necesita de accesorios y siempre representa el devenir de una idea: "las cosas hablan entre ellas, se mueven hacia ellas mismas" (Varela 1996: 102). Quizás por eso a veces parece que su poesía escapa de todo tema, aunque esto sea prácticamente imposible.

En esta poesía se trata de "ver la carne convertida en paisaje" (Varela 1996: 203), de "convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo" (1996: 197), de acceder a ver la transmutación que permite el verbo y ser capaz de discernir que su búsqueda como poeta es el camino, que no se persigue el llegar sino el movimiento. Que no hay verdad, ni eternidad, porque "la verdad desaparece con

la luz" (Varela: 1996: 206), y "es tan callada la voz de la verdad que es imposible oír-la" (Varela: 1996: 206). Entonces, ¿en qué consiste este pacto poético, este "gran aire de las palabras"? El "gran aire" es aquello que no puede decirse pero que se dice. El "gran aire" es una lucha cuerpo a cuerpo con la palabra, es una inquietante dilucidación, es la divinidad de la palabra, su pureza o desnudez. Es también el instante del nacimiento del cuerpo poético. Es la necesidad de mirar en el otro lo que queremos sea mirado en nosotros mismos. Es la obligación de confrontar nuestro propio reflejo distorsionado. Es practicar, en palabras de Varela, el "Arte Negro: mirar sin ser visto a quien nos mira mirar" junto con el "Arte Blanca: cerrar los ojos y vernos" (1996: 184). El arte (magia) blanca y negra simbolizan a su vez la alquimia del verbo; y es así que la poesía de Varela se convierte en un prodigio de reconocimiento del yo a la vez que se define un yo plural.¹¹ Esta pluralidad del ser poético funciona como un caleidoscopio y como una cámara lúcida. Es oscuro y resplandeciente. La poeta tiene que comunicar sin ser sometida a la incitación del afuera. Lo que se tiene que nombrar obedece a una pulsación interior. Encierra en sí el misterio de lo correcto, de lo expresable y también de lo que considera indecible: "Junto al pozo llegué/ mi ojo pequeño y triste/ se hizo hondo, interior./ Estuve junto a mí/ llena de mí, ascendente y profunda,/ mi alma contra mí,/ golpeando mi piel,/ hundiéndola en el aire, hasta el fin./ La oscura charca abierta por la luz./ Éramos una sola criatura,/ perfecta ,ilimitada,/ sin extremos para que el amor pudiera asirse./ Sin nidos y sin tierra para el mando" (1996: 50).

La pulsación creativa, la insatisfacción, la búsqueda de la perfección, la incertidumbre, el cuerpo, todos impulsan estos versos de Varela. Leemos una voz que sabe salir de su soledad para buscarse desesperadamente, para comunicar su propio misterio. Su propio secreto. Y aun cuando no haya secreto que anunciar, la poeta queda con un disimulo aparente y burlón: "Y te rendimos diosa/ el gran homenaje/ el mayor asombro/ el bostezo" (1996: 147). Varela asevera la dificultad en la comunicación del secreto que se descubre, o del secreto que habita perspicaz en la lucha constante del intentar nombrar: "Un poema/ como una gran batalla/ me arroja en esta arena/ sin *más enemigo que yo/ yo/ y el gran aire de las palabras*" (1996: 123; mis cursivas). La poeta es consciente del carácter inasible de la palabra, y aun así, no puede sino conjurarla. Escribir es batalla pero también es goce, riesgo absoluto, pues es instalarse en ese aire, y en el caso de la peruana, es instalarse con todo el cuerpo, con toda su humanidad y animalidad. "En el aire escribo/ con mi lengua escribo/ con mis manos y pies escribo/ con mis ojos" (1996: 133). Quizás por eso su palabra esté tan alejada del "artificio de los cosméticos" (Reisz 2005: 45). Despojada de toda máscara, arde sobre su cuerpo: "entre mis dedos/ ardió el ángel" (1996: 146) y después "el justo golpe/ la mano/ la música de la mano/ la rebusca en el fuego" (1996: 152). Estas citas pertenecen a dos poemas diferentes de *Canto Villano*. En este poemario la palabra de Varela es más breve y rigurosa que nunca. La poeta rechaza fervientemente la

¹¹ En este sentido, su poesía también participa de una de las preocupaciones centrales de la poesía simbolista. Estoy pensando en la "Alquimia del verbo" de Rimbaud, en el desarreglo de los sentidos que producen las sinestesias y también en el famoso *Je est un autre*.

rosa simbólica de la poesía, que aquí se convierte en "la detestable perfección/ de lo efímero/ infesta la poesía/ con su arcaico perfume" (1996: 20). El combate contra el "gran aire" rechaza la perfección y abraza la inexactitud, el arte poética es un juego incendiario y carnal: "puedes contarme cualquier cosa/ creer no es importante/ lo que importa es que el aire mueva tus labios/ o que tus labios muevan el aire/ que fabules tu historia tu cuerpo/ a toda hora sin tregua/ como una llama que a nada se parece/ sino a una llama" (1996: 127). Igual que creer no es importante, aquel refrán que asegura que "ver es creer" es negado en su poesía, no importan los objetos, sus colores, importa el espacio poético en el que estos resuenan. La creación de este espacio es la culminación del pacto: "y el color no tiene en realidad importancia/ sino el espacio en que una inmensa flor sin nombre se mueve/ el espacio lleno de un esplendor sin nombre/ y mis ojos, fijos, sin nombre" (1996: 128).

Esta poesía es un canto incandescente pero escéptico. Escéptico porque en su búsqueda de la palabra pura se aprecia una ausencia. Julieta Gamboa señala cómo "los poemas llegan a ser un canto, pero no festivo, sino áspero, que nombra la falta. La voz poética encuentra una constante: el desconcierto, la incomodidad ante la realidad, la imposibilidad de que el lenguaje poético otorgue sentidos" (2014: s.p.). Las palabras de Varela no tratan de explicar la posibilidad del mundo, ni tampoco del poema. No se trata de comprender ni de declarar. Se trata de que el mundo se quemara en el poema, o mejor, que el poema incendie al mundo: "todas las riquezas, todas las miserias, todos los hombres, todas las cosas desaparecen en esa melodía ardiente" (1996: 139). Como dice Paz, su poesía no razona, no explica, no confiesa, es "un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad. Y también, una exploración de la propia conciencia" (1996: 10). Por eso mismo no se trata de razonar sino de palpar, de percibir, de imaginar. No hay que explicar, sino escuchar aguzando la sensibilidad. No se trata de confesar, solo de sentir las correspondencias: "palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su sagrado perfume" (1996: 223).

¿No son los poetas hechiceros que conjuran palabras nuevas para describir las nubes, las piedras, las manos? Al escribir se genera ese instante en el que las cosas no son aún y a la vez están siendo, cosas que pierden el nombre y regalan su esencia para ser renovadas a través de una conciencia imaginante: "Sentimos algo dentro y algo en torno y todo lo que fuimos y seremos por un instante cabe en nuestros labios, bocado de ceniza que ilumina, gusto de tierra amargamente viva, quemadura de sal de mar en que se nace./ Todo cabe en dos ojos deslumbrados, todo el color en un violento despertar en una plaza, a solas" (1996: 80). Es en ese "sentir adentro", en ese eterno instante, en su soledad, donde más se percibe el escepticismo, el desengaño de la voz poética que siente el vacío de lo divino o de un ente absoluto que se comunique: "Contemplamos el cielo/ no hay señales" (1996: 68). La falta de indicios, de alguien que se comunique, conduce a una oscura soledad. Esta es sin duda la causante de la destilación alquímica de su palabra, la que provoca su máxima concreción y desnudez. Y a su vez, también es el lazo con la materialidad del cuerpo: "despertar/ en la gran palma de dios / calva vacía sin extremos / y allí te encuentras / sola y perdida en

tu alma/ sin más obstáculo que tu cuerpo/ sin más puerta que tu cuerpo" (1996: 192). En una entrevista a Rosina Valcárcel, Varela habla precisamente de la productividad de la soledad: "siempre he sido bastante solitaria", dice, "y además [...] yo creo que no me sentía sola en absoluto. La sordera de Dios es evidente, hasta hoy la siento" (2007: 455). La peruana afirma que si no hay comunicación con algo trascendente solo queda la posibilidad de internarse en uno mismo, de enfrentar su propio demonio, el espejo, la cópula. Y continúa: "La poesía sigue siendo para mí una manera de seguir explorando, de darles nombre a los demonios [...]. Por eso a veces mis grandes silencios en poesía" (1996: 455).

Ejercicios materiales, un título que alude visiblemente a las reglas de preparación espiritual de Ignacio de Loyola, se emplea aquí para presentar una regla profana. Se trata de las enseñanzas de la Diosa Oculta, la propia poesía, y son en efecto ejercicios para enfrentarse a sus demonios, al vacío, a la sordera del dios que sí escuchaba Loyola pero que Varela no podía escuchar, o al menos no de la misma manera. Ejercicios materiales para que la palabra no se fugue ni se haga polvo, "polvo rebelde sí/ con los cabellos de polvo desordenado/ para siempre jamás por un peregrino pensamiento/ [...], palabra escrita palabra borrada/ palabra desterrada/ voz arrojada del paraíso/ catástrofe en el cielo de la página/ hinchada de silencios" (1996: 185). El pacto poético de Varela consiste en aceptar esa realidad absurda e inexacta, y por supuesto, de revisarla a través de la palabra poética. En eso consiste también la soledad, la orfandad: en la imposibilidad de otorgar un sentido. Lo que se busca no se encuentra, lo que se encuentra no se puede atrapar y lo que se nombra se desvanece en su enunciación. La palabra fluye centrífuga: "Un círculo en el aire para atrapar algo de lo perdido./ El sueño de ayer, la imagen que se escapa entre dos aguas, que se multiplica y transforma hasta no ser sino el agua misma, el brillo deslumbrante, instantáneo, de los propios deseos" (1996: 81). ¿El poema nombra y logra ser? La voz poética de Varela persigue una sagrada inexactitud y también es ahí donde la poesía se vuelve metafísica, donde "el ojo comienza a desteñirse/ a no ser/ y la voz se quiebra inaudita/ (alguien ha perdido definitivamente su balsa)" (1996: 186).

Escuchamos una voz a la deriva, indiferente, que entona el amanecer de un nuevo día y canta el paso implacable del tiempo. Un tiempo que actúa sobre la carne, sobre el cuerpo, que confabula presencias e invisibilidades. "Dime/ ¿duraré este asombro?/ ¿esta letra carnal/ loco círculo de dolor atado al labio/ esta diaria catástrofe/ esta maloliente dorada callejuela sin comienzo ni fin/ este mercado donde la muerte enoja las esquinas/ con plata corrompida y estériles estrellas?" (1996: 121). Su fe, su pacto poético, apunta a un movimiento de la conciencia que siente el tiempo como una herida que crece: "de lo inexacto me alimento/ y toda el agua de los cielos es incapaz de lavar esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy" (1996: 185). Es una voz que afirma que "no se retorna de ningún lugar" (1996: 193), que sabe que si hay otro lado, es igual a este: "Al otro lado de la ventana/ alguien ha resuelto el enigma/ para entrar en la vida solo hace falta una puerta" (1996: 187). Se anuncia que no hay vida sin cuerpo y que este es una casa de cuervos. Por eso así siempre, al final, "otra vez este prado/ este prado de negro fuego abandonado/ otra vez esta casa vacía/ que es mi cuerpo/ adonde no has de volver" (1996: 192).

La lucha entre el cuerpo del poema y su propio cuerpo refleja una sabiduría que como bien dice Adolfo Castañón, recuerda a la de Heráclito citado por Zambrano, es decir, una sabiduría que “reparte el logos por todas las entrañas” (Castañón 1996: 38). Y sí, la voz se auto-inmola, el yo lírico se ofrenda en el altar del lenguaje. La mujer transita con su sombra por el espejo y con su reflejo ante los otros. Se despoja de esta sombra, de este reflejo, y no se rinde. Sigue luchando: “Defenderse del incendio con un hacha. Del demonio con un hacha, de dios con un hacha./ Del espíritu y la carne con un hacha” (1996: 194). En tal disputa de la carne con el lenguaje, el ojo, la nariz y la boca se despojan de sus colores. Ya dijimos que el color no importa sino el aire que lo mueve. Como continúa diciendo Castañón, Varela enuncia desde un misticismo ateo “fundado en el oficio desnudo de una palabra desnuda” (1996: 36). Y añadido, impresa sobre su cuerpo: “así caídos para siempre/ abrimos lentamente las piernas/ para contemplar bizqueando/ el gran ojo de la vida/ lo único realmente húmedo y misterioso de nuestra existencia/ el gran pozo/ el ascenso a la santidad/ el lugar de los hechos” (1996: 199). Este baile de caída también anuncia, claro está, la elevación de la palabra poética, su relación con lo divino: “entonces/ no antes ni después/ se empieza a hablar con lengua de ángel/ y la palabra se vuelve digerible” (1996: 201).

En esto consiste entonces el “gran aire de las palabras”: en obtener el lenguaje silencioso a través de una pauta profana y sin adornos. Esta pauta involucra una alquimia verbal, una destilación. Implica reconciliarse con o luchar contra, sus propias expresiones. Hay que rehacerlas, transmutarlas o destruirlas completamente. Por eso, insisto, este pacto atraviesa toda su obra. Entonces, el silencio no es un no decir, sino una contención para evitar el desborde. Del silencio deriva la *poiesis*, esto es, del entusiasmo por lidiar con un conflicto que rebasa la expresión. Esta es, en cierto sentido, la misión mística de la escritura. Aunque la regla de Varela sea profana. Su misticismo incorpora una fe total en la incertidumbre, en la ausencia, en la falta. “Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada aproximándose a la ausencia ejemplar” (1996: 221). O también: “Hablando. Soy el dios de un cielo vacío como un huevo vacío. Mi piel el revés del cascarón donde la vida ardía” (1996: 222). La voz poética expresa un entusiasmo por lo abierto e inexacto que no obedece a ninguna doctrina pero que llama al fuego sagrado. Alejandra Pizarnik decía que “el lenguaje silencioso engendra fuego” (1996: 553) y en el caso de Varela se diría que el lenguaje fogoso engendra vacío: “es el día sobreviviente con su carreta vacía/ sigue brillando la lámpara penitente/ pero no creo en su luz/ ni compro la muerte con nombre de pez/ ni es cierto que bajo su escama mortecina/ dios nos contempla” (1996: 186).

Al yo lírico le incomoda la realidad porque es temporal, porque la ausencia de “lo trascendental” que se comunique descubre una nada impasible: “No habrá testigos/ se nos ha advertido que el cielo es mudo” (1996: 194). De ahí que surja la necesidad de batallar contra el gran aire, para que “alguien vuelva/ desvelado y sin prisa/ con un triángulo de eternidad entre las manos” (1996: 189). Aun invocándola, la poeta no se deja engañar por la eternidad. Al contrario, llamar su nombre presupone un exorcismo. Tiene así una voz que “se sabe callar a tiempo” (Paz 1996: 12). Es una voz devoradora de dios. Es más, hace a dios

"aplastable/ perecible/ digerible" (1996: 201). El pacto poético de Varela nace de un acto de legítima defensa, de su camino a través del espejo, del incendio del yo. Su poesía es una prueba de que más allá del nombrar existe una ruta: "he dejado la puerta entreabierta/ soy un animal que no se resigna a morir" (1996: 39). Como dice Adolfo Castañón, "a diferencia de la imaginación cristiana que postula un infinito número de moradas en el Reino, en la creación de Blanca Varela solo hay una pero infinita" (1996: 37). "Un hogar seguro en el desierto. La sólida casa de la duda no tiene paredes. Se llama así. Solamente casa. Solamente desierto. Corral a la intemperie, noche infinita en la sentina del tiempo" (1996: 213). Esta fe en lo incierto, me aventuro a concluir, es la causante de esta expresión poética importuna, directa, perseverante, consciente de las trampas del lenguaje: "miente la nube/ la luz miente/ los ojos/ los engañados de siempre/ no se cansan de tanta fábula" (1996: 124). La sólida creencia en la mentira, en el disfraz de la palabra, en la *ficción*, otorga a las palabras de Varela un halo de orfandad amorosa, no angustiada, un hambre por lo material, un deseo de goce: "este hambre propio/ existe/ es la gana del alma/ que es el cuerpo/ es la rosa de grasa/ que envejece/ en su cielo de carne [...] no hay otro aquí/ en este plato vacío/ sino yo/ devorando mis ojos/ y los tuyos" (1996: 155). Lo suyo no es crucifixión, sino "cruci-ficción" (1996: 158). Y ahí, dios, cristo, no tiene "ni una línea para asirse/ ni un punto/ ni una letra/ ni una cagada de mosca/ en donde reclinar la cabeza" (1996: 158). El "gran aire de las palabras" consiste en que la poesía perpetúe un movimiento. Que este fluir poético sea la extensión de una conciencia que solo tiene una certeza: la mentira. Es entonces la de Blanca Varela una sabiduría que versa sobre la palabra cantada en movimiento, que trasciende o se desvanece, como los pensamientos, como dios, como el instante, como el cuerpo: "Seguridad de lo cambiante. Columnas de polvo sostienen el cielo de la tarde. Desaparecen como un pensamiento demasiado intenso para durar. Eternidad circular. Evasiva [...]. Los días son iguales, las horas no. Calidades del tiempo inagotable y escaso. Uno y ninguno [...]. Hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo" (1996: 218).

OBRAS CITADAS

- Castañón, Adolfo (1996): "Blanca Varela: la piedad incandescente". En: Blanca Varela, *Canto Villano. Poesía Reunida. 1949-1994*. México, FCE, pp. 25-43.
- Dreyfus, Mariela, y Silva Santisteban, Rocío (eds.) (2007): *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Esparza, Cecilia (2008): "Reseña a *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*", *Lexis*, vol. xxxii, n.º 2, pp. 349-354.
- Franco, Jean (2008): "Blanca Varela y el animal interior", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 34, n.º 67. pp. 325-328.
- Gamboa, Julieta (2014): "El hombre es un extraño animal", *Confabulario. El Universal*. Accesible en <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/cimientos-2/>> [última consulta: 10.09.2015].
- Gamoneda, Antonio (2001): "Hablo con Blanca Varela". Epílogo a Blanca Varela, *Donde todo*

- termina abre las alas*. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- Herbozo, Miguel (2016): "La poesía contemporánea del Perú, antología de Jorge Eduardo Eielson, Sebastian Salazar Bondy y Javier Sologuren", *Cuadernos del Hontanar*. Accesible en <<https://cuadernosdelhontanar.com/2016/02/01/la-poesia-contemporanea-del-peru-1946-antologia-de-jorge-eduardo-eielson-sebastian-salazar-bondy-y-javier-sologuren/>> [última consulta: 10.09.2015].
- Hidalgo-Vega, David (2005): "El libro de barro y otros poemas de Blanca Varela: Una poeta en carne viva". *El Comercio* (Lima). Accesible en <<http://www.letras.s5.com/bv280905.html>> [última consulta: 10.09.2015].
- O'Hara, Edgar (2007): *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Ortega, Julio (2001): "Blanca Varela: una verdad en carne propia", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n.º 365, p. 14.
- Paoli, Roberto (1996): "Una visión lúcida y desencantada". En: Blanca Varela, *Canto Villano. Poesía Reunida. 1949-1994*. México, FCE, pp. 15-25.
- Paz, Octavio (1996): "'Destiempos' de Blanca Varela". En: Blanca Varela, *Canto Villano. Poesía Reunida. 1949-1994*. México, FCE, pp. 7-15.
- Pizarnik, Alejandra (2005): *Poesía Completa*. Buenos Aires, Lumen.
- Reisz, Susana (2005): "Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio", *Clarín: Revista de nueva literatura*, año 10, n.º 60, pp. 10-14.
- Rebaza-Soraluz, Luis (2007): "El artista contemporáneo y el 'drama' de la disposición poético-plástica del espacio peruano: Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson". En: Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 181-197.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena (2008): "La metáfora animal: en torno al bestiario de Blanca Varela", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 34, n.º 68, pp. 211-223.
- Silva-Santisteban, Rocío (2001): "Blanca Varela: aprender a ver en la doblez". En: *El suplicio comienza con la luz. Blanca Varela. Poesía Reunida 1949-2000*. México, UNAM.
- Suárez, Modesta (2003): *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid, Verbum.
- Valcárcel, Rosina (2007): "Blanca Varela: Esto es lo que me ha tocado vivir". En: Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 445-446.
- Valéry, Paul (1990): *Teoría, poética y estética*. Trad. Carmen Santos. Madrid, La balsa de la Medusa / Visor.
- Varela, Blanca (1994a): "La poesía es una sola". (Entrevista a Blanca Varela, parte 1), *Diario La República* (suplemento "Domingo"), 15 de mayo, pp. 25-26.
- (1994b): "Prefiero la desvergüenza". (Entrevista a Blanca Varela, parte 2), *Diario La República* (suplemento "Domingo"), 22 de mayo, pp. 35-36.
- (1996) *Canto Villano. Poesía Reunida. 1949-1994*. México, FCE.
- Varela, Blanca; Guerrero-Guerrero, Eva; González-Quesada, Ángel (2007): *Aunque cueste la noche*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

ENTREVISTA



VIAJANDO A “LO OTRO” DESDE CUALQUIER LUGAR.
ENTREVISTA A CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS¹

ANA CASAS
Universidad de Alcalá
ana.casas@uah.es

ANA CASAS. *Podríamos empezar esta conversación hablando de tu visión de lo insólito, que es una categoría más amplia que la de lo fantástico, con la que a menudo se ha calificado tu obra.*

CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS. El título de esta conversación, “Viajando a ‘lo otro’ desde cualquier lugar”, se refiere un poco a mi visión de cómo yo encuentro lo fantástico, lo inquietante o lo insólito acechando en cualquier esquina. Para mí, no es necesario ir a un castillo ni buscar muchas complicaciones, porque en el ambiente más sencillo puede asomar la inquietud. Siempre he dicho que la realidad no es plana, sino que tiene agujeros negros en los que a mí me gusta meterme. Pensando en lo insólito recuerdo ahora un cuento de Edgar Allan Poe que, aunque no es su mejor relato, viene que ni pintado para lo que estamos hablando aquí. Se llama “El cuento mil y dos de Sherezade”, que alude, claro está, a *Las mil y una noches* y a la historia de Sherezade, la joven que se presenta voluntaria para pasar la noche con el sultán, el cual, como ha sufrido un desengaño amoroso y se ha sentido burlado, decide desposarse cada noche con una mujer distinta del reino y matarla al amanecer. Sherezade, la hija del gran visir, logra vencer al sultán por la palabra: le cuenta historias que interrumpe al amanecer, consiguiendo así salvar su vida. La noche mil y uno, que es donde termina *Las*

¹ Con motivo de la concesión del Premio Nacional de Narrativa 2016 a *La habitación de Nona* –un galardón que viene a sumarse a los de la Crítica y Dulce Chacón de Narrativa, otorgados también a esta misma obra– reproducimos la entrevista que, un par de años atrás, tuve el honor y el placer de realizar a Cristina Fernández Cubas. Se publicó en *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XX)*, León, Universidad de León, 2015, pp. 35-41. Por ello agradezco muy encarecidamente a sus editoras, Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano –así como al área de Publicaciones de la Universidad de León–, el haberme concedido el permiso para poder hacerlo. De igual modo, va mi agradecimiento a Cristina Fernández Cubas, que ha autorizado estas páginas.

mil y una noches, ha tentado a muchos escritores a lo largo de todos los tiempos. Mark Twain tiene un relato excelente en el que Sherezade cuenta muchas historias, pero con una verborrea tal que el sultán acaba muriendo de agotamiento. Luego se casa con otro sultán, que también muere de agotamiento, y después con otro y con otro... Es decir, la tremenda verborrea de Sherezade va matando a tantos sultanes como doncellas mató el sultán en el pasado. Théophile Gautier también tiene otro relato –se titula “Noche”– dentro de esta misma línea.

Pero volviendo al cuento de Edgar Allan Poe, cuyo planteamiento difiere de estos otros que acabo de mencionar, este resulta especialmente interesante porque le da la vuelta a lo insólito: narra como un buen día, ya casada Sherezade, porque el sultán se había olvidado de matarla y había tenido hijos con ella, le comenta a su marido que hay un viaje de Simbad que todavía no le ha contado. Antes le había hablado de muchos viajes –con el pájaro Roc, los distintos lugares que había visitado Simbad–, pero había olvidado contarle el mejor de todos. El sultán, intrigado, le dice: “cuéntamelo ya”. Y entonces Sherezade empieza a narrar un viaje extraordinario en el que Simbad ve maravillas, por ejemplo, edificios que van por el mar sacando humo, gusanos que van a toda velocidad por la tierra, resumiendo, todos los inventos de la era contemporánea (el tren, el trasatlántico, el telégrafo...). Pero al sultán no le gusta nada el cuento. Cada vez se va poniendo más nervioso, hasta responder “estupideces, paparruchas” y, al final, sentenciar: “no me ha gustado nada este viaje de Simbad”. Y la degüella. Es decir, todos los inventos y curiosidades científicas que aparecen en el relato de Sherezade –totalmente reales en la época de Poe, pero no en la de las *Mil y una noches*– al sultán le parecen insólitos. Tanto que termina con la vida de Sherezade. A mí me interesa particularmente esa idea de lo insólito que surge de lo cotidiano y de lo que consideramos real.

AC. Ello tiene mucho que ver con la perspectiva extrañada que adoptan tus personajes sobre las cosas cotidianas, en apariencia normales, lo que provoca esa mirada de lo insólito. Esta cualidad está muy presente, por otra parte, en la configuración de los espacios. En general, se trata de lugares normales pero en los que sucede algo que los convierte en espacios únicos y extraños: por ejemplo, en “El reloj de Bagdad” la vida pacífica de la casa se ve trastornada con la llegada del reloj; o en “Mi hermana Elba”, donde el internado se convierte en el lugar de lo insólito por antonomasia porque las protagonistas son capaces de descubrir escondites mágicos dentro de ese espacio que en principio no tendría por qué resultar inquietante. Otra forma de configurar espacios insólitos sin necesidad de renunciar a lo cotidiano consiste en recurrir a lugares alejados de nosotros, pero reales: Estambul (“Con Agatha en Estambul”), el lugar innominado de África en “La fiebre azul”, México (“Parientes pobres del diablo”), etc. En este sentido, me gustaría preguntarte por la elección de los espacios como generadores de lo insólito.

CFC. Has hablado de “El reloj de Bagdad” y del colegio de “Mi hermana Elba”. Casualmente esos dos cuentos nacen de la realidad, de mi realidad. En la casa en la que yo vivía de niña, en Arenys de Mar, teníamos un reloj en la escalera,

que no venía de Bagdad en absoluto, tampoco era tan alto como se dice en el cuento. Era un reloj normal y corriente, pero a mí y a mis hermanas nos parecía que guiaba nuestros pasos. Hablo de ello en *Cosas que ya no existen*, que es un libro autobiográfico donde desvelo lo que hay detrás de algunas de mis historias. Este reloj, como todos los relojes, emitía un tic-tac, pero desacompañado, que nos impresionaba mucho sobre todo las noches de invierno. Nosotras –las viejas y las niñas de la casa– subíamos por las escaleras intentando seguir los pasos que marcaba el reloj porque creíamos que, si no lo hacíamos, nos podía pasar algo muy grave. De alguna manera era el corazón de la casa. Entonces yo pensaba que todas las casas tenían un corazón: el nuestro estaba situado en el descansillo de la escalera y en cierto modo regía nuestra vida. Cuando más tarde me puse a escribir, le añadí un metro más de alzada, lo convertí en un gigante y luego, como la escritura nos permite ser arquitectos, diseñadores o lo que queramos ser, le inventé un mecanismo de planetas y de estrellas, es decir, lo embellecí pero sin quitarle sus facultades malignas, al contrario, las agudicé hasta el punto de que realmente parece que es el reloj quien manda en aquella casa. Como se trata de un objeto malévolos, al final del relato termina en una hoguera de San Juan.

“Mi hermana Elba” también es un cuento muy autobiográfico. Yo nunca he tenido una hermana como Elba, pero sí he pensado muchas veces, en el colegio, en esas tardes aburridas del estudio en las que piensas de todo, en la posibilidad de encontrar espacios en los que se pudiese observar sin ser vista, cumpliendo el viejo sueño de la invisibilidad. Creía, por ejemplo, que encima de la baldosa número diecisiete de la iglesia del colegio había un espacio que si lo pisabas la gente no te veía y tú, en cambio, podías verlo todo. También creía que había caminos chiquitos que permitían ir de un lugar a otro sin que nadie se diera cuenta. Yo los busqué de niña, aunque no llegué a encontrarlos. Pero sí los encontré de mayor, gracias a la escritura: con “Mi hermana Elba” reviví esa ilusión, esos juegos infantiles que las niñas del cuento van abandonando a medida que crecen porque se avergüenzan o pierden facultades.

Como se ve, en mis narraciones lo insólito parte de ensoñaciones mías o de un objeto que ha existido efectivamente, como aquel reloj que nos atemorizaba a mí y a mis hermanas. Aunque tengo que decir que mientras que mis hermanas sufrieron de insomnio durante mucho tiempo a causa del reloj, para mí, en cambio, se trató siempre de un miedo placentero, del que no reniego, al contrario, porque ha nutrido mi escritura.

Por otra parte, escribir permite viajar a lugares en los que no se ha estado nunca. Una vez, cuando me dieron el Premio Ciudad de Barcelona, nos pidieron a todos los que allí estábamos, así deprisa y corriendo, que escribiéramos una frase en una pizarra. Por lo visto los demás estaban al tanto. Yo no, aunque, por suerte, me salió una frase que me gusta bastante: “De pequeña soñaba con volar. De mayor me hice escritora”. Esto viene al hilo de *Parientes pobres del diablo*, que es un libro que se hizo gracias a un cuento que finalmente no incluí. Por esa época estaba escribiendo un cuento que se me estaba eternizando y, además, me estaba aburriendo soberanamente. Para un escritor esto es algo que cuesta

reconocer, pero el caso es que de repente lo deseché, lo tiré a la papelera, a la de verdad, no a la virtual de la que se puede sacar lo que se ha tirado. Entonces me entraron muchas ganas de viajar sobre el papel y, por esa razón, me fui a África y me inventé un país que no existe. Si uno se da cuenta, el país africano de "La fiebre azul" tiene toda la fauna y toda la flora posible del continente africano. También me inventé una lengua y dejé volar la imaginación.

A propósito de todo esto, me estoy acordando ahora de los cuentos de hadas que leíamos de niños. Ya desde el inicio estábamos dispuestos a creer todo lo que dijeran. Desde el momento en que escuchábamos "érase una vez" o "hace muchísimos años" entrábamos en un mundo en el que todo era posible. En *Las mil y una noches*, por ejemplo, se dice "en aquellos tiempos en los que los animales hablaban". ¿Cuáles eran estos tiempos? No lo sabemos, ¿verdad? Recuerdo que una vez escribiendo sobre esta cuestión, sobre lo fácil que es introducir al lector en el universo del relato a través de técnicas que en realidad son muy anteriores a Edgar Allan Poe –el maestro de lo insólito–, di con un comienzo que me dejó estupefacta. Creo que se trata del inicio de "El ruiseñor" de Andersen, que dice algo así: "En China, donde viven los chinos, todos, hasta el emperador, son chinos". En el fondo en muchos de mis cuentos sucede algo parecido: la normalidad es el punto de arranque para que surja algo que quiebra lo cotidiano.

AC. Además de los espacios, otro elemento fundamental en la modulación de lo insólito reside en los propios personajes. Muchos de ellos son raros o estrambóticos, a veces incluso poseen psicologías perturbadas que no dudan en desafiar la norma social: Tomás/Ollita ("La ventana del jardín"), la protagonista de "La flor de España", Marcos/Cosme ("Helicón"), Ulla ("El provocador de imágenes"), la protagonista de "La mujer de verde", etc. Una subclase de estos personajes curiosos o diferentes la conforman los niños o, mejor, los adolescentes que están a punto de abandonar la infancia. En esos casos, la confrontación del individuo con lo normativo se resuelve, en general, con el triunfo de la norma social y la reabsorción (social, moral) de esas "rarezas": por ejemplo, la narradora de "Mi hermana Elba" o la protagonista de "El reloj de Bagdad". Hay en estos cuentos una cierta ironía "pesimista": parecen decirnos que cuando el individuo se integra en una comunidad social (y eso ocurre cuando se alcanza la vida adulta) pierde su singularidad, lo que lo hacía único; pierde también su capacidad de conectar con otras realidades a través de la imaginación. Por otro lado, también están aquellos personajes que resisten, se rebelan y no sucumben a la norma: Adriana en "Los atillos de Brumal", Cosme en "Helicón", Claudio y la narradora de "Parientes pobres del diablo" deciden asumirse tal como son, con todas las consecuencias: porque asumir la diferencia implica en estos casos asumirse como alguien que va a vivir en los márgenes y que puede ser rechazado por los demás. Sin embargo, en ellos se intuye una felicidad, un impulso liberador, como si encarnaran nuestro deseo de librarnos de las convenciones y de las normas que nos condicionan y limitan como individuos.

Te quería preguntar un poco por tus personajes. ¿Por qué esa dualidad entre lo que aparentan ser y lo que realmente son? ¿Por qué dejas que unos se sometan y permites que otros se rebelen?

CFC. Es cierto que, a menudo, estos personajes son engullidos por la norma, sobre todo los niños, que tienen un código propio y cuestionan el mundo de los adultos. La narradora de "Mi hermana Elba" incluso se avergüenza de su hermana en el día de su entierro. Lo único que cuenta para ella es que Damián, un chico del grupo que tiene trece años, le haya dado un beso. Se siente tan importante que escribe en su diario en letras rojas que ese es el día más feliz de su vida.

Los personajes que, en cambio, se rebelan tienen una lucha muy intensa entre la razón, los preceptos adquiridos, y la intuición. Es lo que le ocurre a Adriana/Anairda, que, para liberarse, recurre al alcohol. La narradora de "La mujer de verde" también vive esa tensión: se obsesiona con una mujer que se encuentra en todas partes y que va vestida de verde, con un escote muy grande en pleno invierno, y la señala con la mano. Esta visión la inquieta porque cada vez que se encuentra con la mujer de verde, esta se ve más degradada. Además, le recuerda mucho a su secretaria hasta que al final comprende que, para ella, se trata de la misma persona. Tanto en la narradora de "La mujer de verde" como en Adriana de "Los atillos de Brumal" se produce una lucha entre la razón y la intuición, entre lo que se ve y la necesidad de desprenderse de todo lo que se ha aprendido. Para llegar a obtener alguna clase de respuesta estos personajes tienen que liberarse de las ataduras de la educación y de las leyes, desaprender todo lo que les han enseñado.

AC. *En tu hasta este momento última novela, La puerta entreabierta, se ha producido un cambio importante: "En mis anteriores obras –has dicho– existía también una puerta por la que, a ratos se colaba lo misterioso o lo desconocido. Pero esta vez la he abierto de par en par y me he zambullido en otros mundos". No hay rastro de la ambigüedad de otros relatos tuyos, en los que no queda claro del todo si lo fantástico, lo raro, lo insólito, ha sucedido realmente o ha sido fruto de la imaginación o el delirio de los personajes. Aquí, en cambio, no hay ninguna duda de que ha tenido lugar un hecho extraordinario que no puede explicarse por los mecanismos de la razón. Simplemente el lector tiene que aceptarlo. Eso, unido a un tono más desenfadado con respecto a tu obra anterior, explica la elección del pseudónimo Fernanda Kubbs. ¿Por qué ese cambio?*

CFC. En todo lo que he escrito hasta ahora con mi verdadero nombre me ha preocupado mucho la verosimilitud porque cuanto más raro y más estrambótico es lo que quieres contar o más insólito es, más verosímil tiene que parecer al lector. Siempre he tenido muy presente esta norma. Sin embargo, en un momento determinado tuve ganas de romperla. Así que en *La puerta entreabierta* al principio todo resulta muy verosímil: una redactora a la que su jefe envía a hacer una entrevista a Krauzá Demirovska, una gran pitonisa, se supone que extranjera, de paso por la ciudad. La narradora va a verla furiosa; piensa que su jefe se quiere librar de ella. Y, en efecto, la pitonisa, que habla con un acento muy raro (aunque luego se verá que se llama Pepita y es de aquí), se pone muy nerviosa porque es una vidente que no ve nada a través de la bola. Y de repente pasa algo prodigioso porque la narradora sin saber cómo ni por qué acaba dentro de la bola. Esto el

lector o se lo cree o no se lo cree, pero si se lo cree ahí empiezan las aventuras de Isa dentro de la bola, que es una especie de prisión que puede funcionar como metáfora de muchas cosas aunque se trata ante todo de una bola de cristal.

Como los personajes son muy habladores y les gusta contar historias, esta novela me dio la ocasión de introducir historias, unas reales y otras inventadas. Entre las narraciones reales está la de las hermanas Fox, las primeras espiritistas de la historia del espiritismo moderno. Lo suyo era un juego de niñas; sabían cómo hacer crujir los huesos de los pies como si se tratara de los golpes de los espíritus y lo hacían de una manera que no se notaba. Sin embargo, en alguna ocasión confesaron que a veces, y esto me encanta, no habían provocado ninguna clase de sonido. También me gusta mucho otro episodio de las hermanas Fox, cuando ya de mayores, después de haber ganado mucho dinero y de haber acumulado muchos remordimientos, congregaron a la gente en un teatro de Nueva York para decirles que habían mentido, que todo había sido un fraude. Pero el público se negó a creerlas. Otra de las historias reales habla del *culleum*, el tormento romano que estudié en primero de Derecho. Con él se castigaba a los parricidas y es un ejemplo de lo portentosa que es la imaginación humana: al condenado lo metían en un saco con un perro, una serpiente, un mono y un gallo, y lo lanzaban al Tíber.

La línea paralela inaugurada con *La puerta entreabierto* me ha dado la ocasión de incluir todas estas historias y de inventarme otras. Como pensé que mis lectores habituales se quedarían muy despistados, quise marcarles la diferencia, extranjerizando súbitamente mis apellidos. En vez de Fernández Cubas me convierto aquí en Fernanda Kubbs. Lo he hecho sobre todo para no confundir al lector habitual e invitarle a meterse dentro de la bola conmigo.

AC. Podríamos finalizar esta conversación con un cuento tuyo. Es un texto muy breve que sintetiza perfectamente esa mirada insólita que tus cuentos, tus novelas, vierten sobre la realidad cotidiana de todos los días.

CFC. Todo lo que digo en este relato es verdad. No hice más que reproducir lo que me habían contado; solo le puse un título y saqué una conclusión.

EL VIAJE

Un día la madre de una amiga me contó una curiosa anécdota.

Estábamos en su casa, en el barrio antiguo de Palma de Mallorca, y desde el balcón interior, que daba a un pequeño jardín, se alcanzaba a ver la fachada del vecino convento de clausura. La madre de mi amiga solía visitar a la abadesa; le llevaba helados para la comunidad y conversaban durante horas a través de la celosía. Estábamos ya en una época en que las reglas de clausura eran menos estrictas de lo que fueron antaño, y nada impedía a la abadesa, si así lo hubiera deseado, que interrumpiera en más de una ocasión su encierro y saliera al mundo.

Pero ella se negaba en redondo. Llevaba casi treinta años entre aquellas cuatro paredes y las llamadas del exterior no le interesaban lo más mínimo.

Por eso la señora de la casa creyó que estaba soñando cuando una mañana sonó el timbre y una silueta oscura se dibujó al trasluz en el marco de la puerta. "Si no le importa", dijo la abadesa tras los saludos de rigor, "me gustaría ver el convento desde fuera". Y después, en el mismo balcón en el que fue narrada la historia se quedó unos minutos en silencio. "Es muy bonito", concluyó. Y, con la misma alegría con la que había llamado a la puerta, se despidió y regresó al convento.

Creo que no ha vuelto a salir, pero eso ahora no importa. El viaje de la abadesa me sigue pareciendo, como entonces, uno de los viajes más largos de todos los viajes largos de los que tengo noticias.

RESEÑAS



Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds.): *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*. Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, 339 pp.

La noción de intermedialidad recorre desde hace más de una década los debates teóricos tanto en los ámbitos artísticos como literarios. La explosión actual de prácticas intermediales que proponen nuevas combinaciones de soportes y cuyas manifestaciones más evidentes y reconocibles son la introducción de la imagen en la novela o el surgimiento de nuevas formas narrativas como la blogonovela o blogoficción, incluye el conjunto de creaciones híbridas que remodelan las categorías tradicionales mediante el cruce de dos o más medios de expresión. Se inscribe plenamente en este debate *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, dirigido por las dos investigadoras de la Universidad Bordeaux Montaigne (Francia), Amélie Florenchie y Dominique Breton. Cabe precisar que este libro, lejos de constituir un aporte científico aislado, es fruto de largas reflexiones y repetidos encuentros de especialistas franceses, suizos y españoles y el resultado de diferentes etapas por las cuales transitó el análisis del concepto de intermedialidad antes de materializarse bajo la forma del presente volumen.

El proyecto de reunir especialistas de literatura y de la imagen para volver a pensar la noción de intermedialidad nació en 2012, bajo el impulso de tres universidades europeas: la Universidad Bordeaux Montaigne representada por Amélie Florenchie, Dominique Breton e Isabelle Touton, la Universidad de Lausanne (Suiza) con la participación de las profesoras Sonia Gómez y Gabriela Cordone y la Universidad Toulouse III Jean Jaurès con Agnès Surbezy y Emmanuelle Garnier. Este equipo de investigadoras, todas especialistas en literatura española contemporánea, organizaron un primer congreso *Cuando las nuevas tecnologías dialogan con la creación artística: literatura, espectáculo vivo y ciberarte en el siglo XXI en España* en septiembre de 2012, el cual dio lugar a una publicación en la revista en línea *Letral* (Universidad de Granada).¹ Del estímulo provocado por este encuentro y de la complejidad de la cuestión, surgió la necesidad de ensanchar las reflexiones mediante la organización de seminarios adicionales y de una Jornada de estudio internacional que tuvo lugar en diciembre de 2013 en la Universidad de Burdeos y cuyo título *Los nuevos dispositivos enunciativos en la era numérica* venía a completar y ampliar las primeras conclusiones de los seminarios anteriores, y que ya publicó el año pasado la editorial francesa Orbis Tertius.

1 Número completo disponible en línea en <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/issue/view/244/showToc>> (última consulta: 20.08.2016).

Las doce contribuciones del presente libro se organizan en cuatro partes cuyo eje central es una indagación sobre la evolución del concepto de dispositivo enunciativo a partir de diferentes soportes (novela, teatro, videojuego, documental, cine, webseries). Desde el prefacio, Dominique Breton lanza el debate partiendo de la definición concisa y clara de Fabienne Thomas, quien propone “considerar cualquier encuentro mediático como la emergencia de un dispositivo” (13). A partir de esta aclaración y de las primeras reflexiones universitarias sobre la cuestión intermedial, nacidas en los años 2000, y entre las que contamos los estudios de Eric Méchoulan en Canadá, de Liliane Louvel en Francia y de Antonio Gil en España, Amélie Florenchie presenta la problemática resaltando la importancia de esta tendencia que, más que el efecto de una moda, constituye una verdadera *episteme* por la importancia que tiene el concepto en las preocupaciones científicas actuales y por la variedad de formas que se encuentran en las manifestaciones artísticas nacidas con nuestro siglo. Como base teórica inicial, Florenchie destaca en su introducción tres tendencias en las que se integran las nuevas formas literarias: las que incorporan las TICS en la novela, las que aprovechan de una manera u otra el formato digital, y una tercera tendencia, sin duda la más innovadora, constituida por aquellas formas que usan el soporte digital para su creación y difusión; la blogoficción, la *tuiteratura*, o la literatura celular. La autora enmarca estas tres tendencias en lo que llama “la mutación del arte” emprendida a principios del siglo xx. Cita los trabajos de Walter Benjamin y en particular sus escritos acerca de la reproducibilidad técnica de la obra de arte, punto de partida de la idea de un arte como producto de consumo, como parte integrante del mercado global. De este ensanchamiento de las posibilidades artísticas nacen nuevos centros de interés de investigación en las ciencias humanas y Amélie Florenchie cita fenómenos como la *fanfiction* –forma abordada en el mismo ensayo por Sarah Malfatti– o la ludología (estudio de los videojuegos), recién invitada a los departamentos universitarios.

Dos aportaciones teóricas abren el ensayo. La primera, “Intermedialidad y artes visuales. Una aproximación genealógica en torno a la politicidad de la vanguardia”, propuesta por Diego Luna, de la Universidad de Sevilla, se apoya en una bibliografía densa y de corte filosófico para evidenciar la evolución de las artes desde principios del siglo xx, en las que ya estaban presentes los rasgos definitorios del arte actual, o sea, la disolución de la forma y la idea de obra como dispositivo “capaz de albergar la total combinatoria intermedial” (53). El ensayo siguiente, firmado por Asunción López-Varela, profesora en la Universidad Complutense de Madrid, viene a completar estas consideraciones sobre el conjunto de las formas artísticas empezando su trabajo por una pregunta tan sencilla y esencial como “¿Qué es la intermedialidad?”. Recorre las transformaciones técnicas desde los años noventa acudiendo también a la French Theory francesa de los años setenta, a Umberto Eco, a Borges o incluso a los fundamentales griegos, citando al *Timeo* de Platón. Gracias a estos rizomáticos entresijos teóricos, la autora construye una definición técnica, casi geométrica, de la intermedialidad como una combinación estético-sensorial (66), base de la experiencia artística y cuyas posibilidades se multiplican con la digitalización de nuestra sociedad.

La segunda parte constituye el nudo central del libro, la parte más densa y larga. Cinco artículos analizan a partir de obras y perspectivas teóricas diferentes la presencia de la pantalla en las creaciones actuales, del teatro a la novela, pasando por los videojuegos. Los dos primeros artículos, de Emmanuelle Garnier y Gabriela Cordone, se interesan por la presencia de pantallas en las escenas de teatro, apoyándose ambas en la Crítica de los Dispositivos elaborada por la Escuela de Toulouse (grupo de investigación LLA-CREATIS). Garnier analiza detenidamente el espectáculo *Metamorfosis*, una adaptación teatral de la novela de Kafka, propuesta en 2006 por la compañía catalana La Fura dels Baus, una obra que explora el efecto de las nuevas tecnologías en la sociedad actual. La investigadora francesa describe y analiza la red intermedialidad presente durante la función para demostrar que, lejos de atomizar o dispersar el sentido, estos dispositivos aportan al espectador –convertido aquí en hiperespectador– los elementos necesarios para construir el sentido, y no para destruirlo. En otros términos y retomando tras Emmanuelle Garnier las palabras de Bolter y Grusin: “busca lo real multiplicando las mediaciones, para así crear un sentimiento de plenitud, una saciedad de experiencia que puede ser tomada como realidad” (105). El segundo ensayo, de Gabriela Cordone, titulado “La pantalla en la escena teatral. Nota sobre un dispositivo de (des)integración” enlaza perfectamente con el primero porque viene a ensanchar las reflexiones de Garnier, dando elementos más generales sobre la presencia de la pantalla en las artes escénicas desde sus primeras utilizaciones en los años noventa, basándose en la misma aproximación metodológica fundada por la Escuela de Toulouse. Para ella, la presencia de la pantalla desintegra la unidad espacial de la escena teatral actuando como un “punto de fuga” e introduciendo lo que denomina “hibridación espacial” (120).

Recurriendo otra vez al concepto de dispositivo pero más bien desde la perspectiva de Foucault y de Metz, el ensayo del investigador barcelonés Max Hidalgo Nácher funciona como una transición entre el ámbito teatral y el novelesco, ya que propone analizar *El cartógrafo. Varsovia, I: 400 000* de Juan Mayorga, reconocido dramaturgo español, y la última novela de Isaac Rosa, *La habitación oscura*.

Apoyándose también en la narrativa española más reciente y en su caso en los escritores mutantes (Manuel Vilas, Carlos Gámez, Vicente Luis Mora y Jorge Carrión), Sonia Gómez atribuye a la pantalla (no solo la televisión sino todas las pantallas que nos rodean, ya sean de teléfonos o de tablets) la función de receptor de la intermedialidad, en la medida en que introduce en la narrativa otro medio. La investigadora suiza muestra como cada autor utiliza la pantalla de una forma diferente según su propósito (pantalla-espejo en el caso de la autoficción de Vilas o los *trailers* creados para las novelas de Carrión, por ejemplo). Añade una interesante función socio-crítica de la pantalla, definiéndola como proceso intermedial, capaz de poner de manifiesto la importancia de la mirada en nuestra sociedad. Esta segunda parte se cierra con una apertura a formatos más desconocidos por la crítica, con una contribución de Agnès Surbezy, de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, titulada “Las webseries: intermedialidad y multipantallas”, en torno a dos webseries de Rubén Ontiveros.

El cine, y más precisamente el cine documental, ocupa los dos ensayos de la tercera parte. El trabajo de Marta Álvarez (Universidad de Franche-Comté) presenta un género singular, poco conocido y apasionante: el cine doméstico o cine de metraje encontrado. El propósito de estos artistas es reciclar viejas cintas encontradas, películas de eventos familiares como cumpleaños o bodas, por ejemplo, para dar una nueva vida a estos trastos olvidados. Las nuevas tecnologías digitales permiten rescatar este material audiovisual desgastado en un gesto que la autora tilda de "arqueológico", en el sentido de un trabajo de (re) creación y recuperación de una memoria a la vez íntima y universal. De esta memoria familiar pasamos a la memoria colectiva con el ensayo de Laurence Mula-lly, profesora en la Universidad de Bordeaux-Montaigne, abriendo las fronteras del presente ensayo al ámbito hispanoamericano para proponer un análisis de la emocionante y necesaria obra del chileno Patricio Guzmán, un cineasta que se vale de las tecnologías digitales para dar una perspectiva nueva a la historia dictatorial reciente de su país.

La cuarta y última parte completa la problemática desde un enfoque socio-económico con tres aportaciones que examinan las relaciones entre intermedialidad y comercio. Daniel Escandell Montiel, especialista salamantino de Humanidades Digitales, y Jafet Israel Lara, especialista de la transtextualidad en la Universidad de Sevilla, se ocupan del videojuego. El primero propone un interesante estudio que equipara las adaptaciones de cómics a videojuegos en España y Estados Unidos. Pasando de *Mortadelo y Filemón* a *Mortal Kombat*, el autor muestra cómo funciona este dispositivo transmedia, interrogando conceptos como la multiautoría, entre otros. Por su lado, Jafet Israel Lara explora los dispositivos hipertextuales a partir del videojuego español *Castlevania, Lord of shadows* para dar a conocer las nuevas experiencias lúdicas abiertas en este ámbito por las nuevas tecnologías y en particular la posibilidad por el autor de crear textos enlazados que ofrecen al usuario la experiencia que él mismo elige con respecto al rumbo que toma el juego (302). Cierra este volumen la contribución de Sarah Malfatti con una segunda incursión en el espacio hispanoamericano. Desde una perspectiva socio-cultural, se interesa en la recepción de las series televisivas por el público de origen latino en Estados Unidos.

En resumen, *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial* ofrece una visión polifacética del concepto de dispositivo tanto desde un punto de vista del tipo de obras estudiadas como de las referencias teóricas convocadas. Lejos de ser una suma de puntos de vista dispares, cada artículo responde a otro sin que aparezcan nunca repeticiones, dibujando los contornos de un concepto complejo pero imprescindible para entender las prácticas artísticas de nuestro tiempo. Se trata de una obra muy recomendable en la que se divisan los nuevos retos de los investigadores interesados en los cambios fundamentales que operaron las nuevas tecnologías sobre el conjunto de creación artística.

ALICE PANTEL
Université Lyon 3- Jean Moulin
alicepantel@univ-lyon3.fr

Alfons Gregori: *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015, 489 pp.

Por mucho que la crítica de lo fantástico esté definitivamente instalada en el hispanismo internacional, y que las aproximaciones académicas a las regiones de lo no mimético hayan, en gran medida, dejado de levantar sospechas, aún siguen haciendo falta estudios que se apliquen a la teorización y análisis de tan escurridiza materia; y que lo hagan, a ser posible, desde perspectivas rigurosas, que, más allá de aportar originalidad al discurso, establezcan sólidas bases para el entendimiento de esta categoría ficcional, llamada por unos *género* y por otros *modalidad*. Tal es el designio de *La dimensión política de lo irreal*, voluminoso trabajo con el que su autor –el tarraconés afincado en Poznań (Polonia) Alfons Gregori– obtuvo la habilitación para acceder al puesto de profesor titular en la Universidad Adam Mickiewicz. Infatigable investigador –no solo en el campo de lo fantástico–, con su libro da Gregori sobradas pruebas de una seriedad, agudeza y capacidad sistematizadora envidiables, dignas de elogio no solo entre los especialistas en lo sobrenatural, sino por parte de cualquiera dedicado al humanismo.

El libro reseñado es, además, importante por otras razones, directamente relacionadas con el campo que pisa. Como se sabe, lo fantástico no ha contado con un gran favor entre los lectores considerados a sí mismos cultos o exigentes. Uno de los principales motivos de este desdén es la presunta desconexión de los relatos sobrenaturales de la realidad factual, o más en concreto, de los problemas sociales, políticos, culturales, etc. del mundo real. Es un prejuicio que pesa sobre otros géneros tradicionalmente etiquetados de *populares*, como la ciencia ficción, y que si bien está justificado en ciertos casos, no es aplicable a todo el espectro de creaciones inscritas en esta línea. De hecho, hasta se podría decir que es, precisamente, en el comentario sobre las circunstancias, creencias y expectativas del ciudadano común donde radica buena parte de su razón de ser. Ello, predicable de la recién citada ciencia ficción en sus manifestaciones más sobresalientes –Asimov, Dick, Le Guin–, es también defendible a propósito de lo mejor del arte fantástico. ¿Por qué, si no, han alcanzado tanto prestigio novelas como *Frankenstein*, *Drácula*, relatos como los de Poe, Borges o Cortázar, o, en el dominio del cine, piezas fundamentales como *La noche de los muertos vivientes* o *La semilla del diablo*? Incluidas en cualquier canon con aspiraciones de perdurabilidad, se podría argüir que su mérito estriba en la calidad del estilo y su manejo de las técnicas para recrear la ficción. Siendo esto cierto, no lo es menos que en todas ellas palpitan reflexiones de calado sobre la contemporaneidad o, en un

sentido más general, sobre la existencia en su conjunto; reflexiones, cabe puntualizar, que no son incompatibles con factores como la imaginación y el juego, ni con la finalidad que suele atribuírsele –a menudo en exclusiva– a este tipo de productos: el entretenimiento; muy al contrario, que se funden con aquellas en una síntesis horaciana que ya querrían para sí muchos clásicos circunspectos y, a la hora de la verdad, plomizos.

De esta convicción es de donde parte el estudio de Alfons Gregori. También de la voluntad de combatir un prejuicio que, paradójicamente, domina en los estudios humanísticos actuales, imbuidos de la formalista y, en muchos casos, nihilista filosofía posmoderna, a saber: que la ideología ha dejado de ser una perspectiva teórica válida para acercarse a las expresiones artísticas; que la correcta interpretación de una obra pasa por la atención a sus características intrínsecas, y no por su dependencia de la realidad objetiva. En su trabajo, Gregori demuestra que “se trata de una percepción basada en planteamientos fácilmente desestimables por su falta de propiedad a nivel gnoseológico y por la ininterrupción de su uso, tanto en el habla social como en el ámbito académico” (441); y lo hace de la manera más comprometida, pero, a la vez, esclarecedora y contundente: analizando textos pertenecientes a un género que, como se dijo, arrastra el (parcialmente) infundado sambenito de escapista o huérfano de toda preocupación ideológica o política.

Solo echándole un vistazo al índice del volumen podemos apreciar la ambición y densidad de la propuesta. Prácticamente la mitad de sus páginas están dedicadas al establecimiento del marco teórico. Mientras que otros habrían despachado las categorías de análisis en un par de capítulos, enumerando los presupuestos sobre los que se asentará la posterior exegesis, nuestro investigador se entrega con gusto no solo a la presentación de las formulaciones más relevantes en torno a los dos ámbitos que atañen a su discurso –lo fantástico y la ideología–, sino también a la valoración personal –siempre rigurosa– del valor y la utilidad de tales aportes al campo de la teoría; cosa que, como se entenderá, redundará en beneficio de su propio estudio. Así, de un capítulo introductorio sobre la terminología empleada en el orbe de lo no mimético –donde el autor establece sus preferencias y justifica sus elecciones (el uso del vocablo *preternatural*, en lugar de *sobrenatural*, por ejemplo)–, pasamos a un bloque titulado “Teorías de lo fantástico”, en el que se dan cita nombres de referencia en el área como los consabidos Vax y Todorov, Irène Bessièrre o Rosemary Jackson, junto a otros menos conocidos –como José B. Monleón o Rachel Bouvet– y algunos aún en activo, como David Roas o Ana María Morales, y cruciales en el entorno hispánico. La aproximación a ellos no es, como decimos, inocente; más allá de consideraciones acerca del éxito y aplicabilidad de los enfoques descritos, predomina, claro está, el interés por el elemento ideológico, esto es, por el peso que concede cada estudioso a dicho ingrediente en el discurso fantástico. En este sentido, destacan las miradas de Jackson y Monleón: deudora, la primera, del psicoanálisis, y anclado, el segundo, en planteamientos marxistas, procede Gregori a juzgar sus logros y debilidades, ponderando los avances acaecidos desde la enunciación de sus modelos.

Igual de exigente y esforzado es el recorrido por la noción y las implicaciones epistemológicas de lo que podríamos llamar, si se me permite, *la otra pata del banco*. Introducida en un capítulo de transición, pero absolutamente necesario –“Lo fantástico: entre la teoría y la ideología”–, la perspectiva ideológica, y su reciclaje para el estudio de las producciones culturales, ocupa el cuarto capítulo del marco teórico. Como era de esperar, la atención se dirige hacia la que ha sido una de las aportaciones más estimulantes y duraderas al pensamiento político de la modernidad: el ya mentado marxismo. Los protagonistas de esta sección responden, pues, a nombres como György Lukács, Antonio Gramsci, Louis Althusser o Slavoj Žižek. No solo ellos: también son convocados a la discusión pensadores críticos con la perspectiva marxista, desde el precursor Max Weber, hasta el fundador de la ciencia del texto, o análisis del discurso, Teun Van Dijk. A este último lo define Gregori como artífice de la recuperación del concepto de ideología para los estudios textuales, tras la debacle del paradigma marxista y la aparición de ópticas como la deconstrucción y otras asociadas a la posmodernidad: “el análisis del discurso”, dice, “se ha constituido como una herramienta de análisis de lo ideológico en nuestras representaciones de la ‘realidad’, desmarcándose de las abstracciones posmodernas y deconstruccionistas más típicas de Baudrillard o Derrida” (172). A esta actitud de concreción y apertura de mente –frente a las constricciones y recelos que vienen aparejados a una parcela de la crítica marxista– es a la que se acoge el autor de *Las políticas de lo irreal*, que dedica un último apartado, antes de entrar en el comentario en sí, al diagnóstico de dos nociones inseparables de la de ideología, y que nos salen al paso en cualquier intento de definición de lo fantástico: la razón y la creencia. La reevaluación del proceso ilustrado promovido desde la Escuela de Frankfurt –con Horkheimer y Adorno a la cabeza– aparece, en este punto, vinculada al pensamiento de otra luminaria de la filosofía moderna: Michel Foucault. Como leemos, “existe una línea de conexión directa entre la Escuela de Frankfurt y el posestructuralismo, encarrilado hacia la figura irrepetible de Foucault. En este sentido, ambos coinciden en la crítica de la razón como instrumento de opresión” (189). La desconfianza de la vía racional es, como se sabe, uno de los elementos clave para entender la ficción fantástica; el sistemático descrédito al que es sometida en sus creaciones tiene un indudable valor ideológico, que Gregori, a lo largo de su discurso, se encarga de poner en claro y relacionar con aspectos particulares de la realidad: la de todos los tiempos y la de los escritores seleccionados para la parte práctica del volumen.

En este segundo bloque del trabajo propone el autor un minucioso escrutinio con base en algunos de los motivos más recurrentes y definitorios de la literatura fantástica: el doble en sus diversos avatares, objetos dotados de poderes extraordinarios, y otros fenómenos irreductibles a la razón como la alteración espaciotemporal, el fantasma, la vida eterna, etc. Para el comentario, se decanta por relatos breves, y no por narraciones de largo aliento. Las razones de dicha elección están claras: aparte de la posibilidad que brinda este formato de ir al detalle sin extenderse en exceso, y así no dejar ningún cabo suelto, nadie duda de que es el cuento el hábitat por excelencia de lo fantástico, determinado por el efecto del conjunto y cuya lectura ideal no admite interrupciones. No es, sin

embargo, este impacto lo que más atrae al investigador, sino las extrapolaciones ideológicas que se pueden hacer a partir de las historias narradas y los personajes involucrados en ellas. En este sentido, se tocan todos los palos: desde la vida en pareja hasta el discurso por la igualdad, pasando por las consecuencias de la Transición Democrática, las pretensiones de la ciencia, la secularización de la vida pública, la herencia de la Guerra Civil o las múltiples caras del nacionalismo catalán. El arco temático es demasiado grande como para sintetizarlo en pocas palabras. Cabe, sea como fuere, señalar la fineza analítica de Gregori, que aborda con gran exigencia, sin dejar aspecto por desarrollar o relación por apuntar, cada uno de sus asedios. Estos, por cierto, recorren lo más destacado de la producción ibérica, tanto en lengua castellana como catalana, y en un periodo que abarca desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. Así, tenemos a figuras del pasado como Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Diego Ruiz o Joaquim Ruyra, pero también a otras más próximas a nuestro contexto, como José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Juan José Millás, Maria Antònia Oliver, Albert Sánchez Piñol o Jaume Fuster. Todas ellas configuran un canon con el que se puede o no estar de acuerdo, pero que sin duda constituye la prueba palpable de que lo fantástico ocupa un lugar nada desdeñable en el campo literario peninsular de los últimos cien o ciento cincuenta años, como se empeña, igualmente, en subrayar el investigador en su introducción al análisis. Traza, en esta, un documentado –si bien aquí más sintético– panorama del género en la historia de las letras en castellano y en catalán dentro del territorio español. Con él viene a complementar, paralelamente, un nicho aún en construcción, más que nada en el orbe catalán, a la par que abre la puerta a nuevas aproximaciones, tanto en este sentido como en el propiamente ideológico.

“¿Por qué observamos esta imponente brecha entre las literaturas catalana y española respecto a otras literaturas europeas que han destacado por una importante producción de obras fantásticas y maravillosas tanto cualitativa como cuantitativamente?”, se pregunta Gregori en un momento dado (208); como respuesta, aduce “una inercia histórica que, en general, contemplaba con malos ojos cualquier veleidad que tuviera como punto de partida una huida imaginativa más allá de los límites de aquellos que se consideraba realidad cotidiana” (209). Pues bien, trabajos como *La dimensión política de lo irreal* vienen a demostrarnos dos cosas acerca de estas, a todas luces, precipitadas asunciones: primera, que el desequilibrio es solo relativo, y que ni la literatura castellana ni la catalana tienen mucho que envidiar a la de países como Irlanda o Inglaterra (ya no digamos Francia o Alemania); y segunda, que la evasión de la realidad es solo aparente, y que bajo las muestras más acabadas de ficción fantástica subyacen lúcidos comentarios sobre la realidad, que no tienen miedo a internarse en resbaladizos terrenos, en teoría reservados a la literatura *seria*, como la política, la economía, la religión, etc.; que lo hacen conscientemente y, con frecuencia, con resultados más atractivos que los deparados por la creación culta.

MIGUEL CARRERA GARRIDO
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
mcarreragarrido@gmail.com

Natalia Álvarez, Ana Abello y Sergio Fernández (coords.): *Territorios de la imaginación. Políticas ficcionales de lo insólito en España y México*. León, Universidad de León, 2016, 177 pp.

Fruto del proyecto de investigación de I+D+i "Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XX)" el presente volumen reúne un total de diez estudios sobre la "ficción no mimética": lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción. A su vez, el libro ostenta una estructura binaria: un primer epígrafe titulado "Nuevos imaginarios de lo insólito en España y México. El reflejo insumiso del presente" y un segundo referido a las "Poéticas de lo insólito en España y México". A su vez, este último apartado está compuesto de tres secciones temáticas que abarcan desde lo fantástico en los espacios narrativos y escénicos hasta el horror en el cine, pasando por lo que se denomina "cartografía corporal" en las narrativas de lo insólito. Es decir, el texto abarca tanto distintas redes temáticas y formales como géneros y formatos artísticos al invitar al lector a "imaginar mundos paralelos, visitar espacios subversivos, percibir transformaciones corporales y descubrir monstruos escondidos" (13) en un viaje por los territorios de la imaginación en las dos orillas.

El primer apartado se abre con el estudio de Ana Abello, "Narrativos de lo (in)cierto. Consideraciones sobre lo fantástico en la cuentística española actual". A partir de la obra de Ángel Olgoso, Fernando Iwasaki, Patricia Esteban Erlés y Juan Jacinto Muñoz Rengel, la autora revisa los mecanismos textuales que conforman la poética actual de lo fantástico español, mecanismos relacionados con las grietas y fisuras que se abren en el seno de nuestra concepción de "lo real". De esta forma, después de considerar los orígenes de esta modalidad de "lo insólito" en la actualidad –la lectura de los clásicos como Poe o Hoffman y la de los grandes escritores hispanoamericanos como Borges, Bioy Casares y Cortázar– y de destacar la importancia de otros intertextos como los de la televisión y el cine y de nuevos formatos como los que ofrece la minificción, Abello articula su análisis de los "resortes de lo fantástico" (21) alrededor de dos grandes bloques. En el primero, "Engranaje narrativo de lo fantástico", examina los aspectos formales y su función en los cuentos de los cuatro autores, haciendo hincapié en la cuidada elaboración estilística y la labor de reescritura que caracterizan los relatos de Olgoso, la perspectiva infantil y la literalización de la metáfora en Iwasaki, el campo semántico del fuego en "Piroquinesis" (*Azul ruso*, 2010) de Erlés, las referencias culturales y el afán de documentación en los cuentos de Muñoz Rengel, y el humor, la parodia, la ironía, la intertextualidad y la intratextualidad que impregnan la totalidad de la obra de los escritores analizados. El segundo bloque, llamado "Perturbaciones en el orden de lo real", se centra en la dimensión temática de los

textos, dimensión que en líneas generales agrupa un conjunto de subversiones epistemológicas y ontológicas: los desórdenes del continuo espacio-tiempo, la yuxtaposición de distintos órdenes de la realidad unida a la metaficción, el cuestionamiento posmoderno de la identidad, el doble, las voces del otro lado y el monstruo, elementos que se relacionan en última instancia con la soledad, la muerte, la incomunicación y, ante todo, la incertidumbre.

Ya en la otra orilla, el autor mexicano Alberto Chimal narra las vicisitudes de la "literatura de la imaginación" (40) hasta llegar a la actualidad, o lo que lo que David Huerta ha denominado la "generación del sacrificio" (47). Para articular su narración, Chimal comienza remontándose a un debate que surgió en un foro de Internet dedicado a la ciencia ficción y lo fantástico. En dicho debate, un internauta español clasificó a Carlos Fuentes y Carmen Boullosa como escritores de literatura fantástica y de ciencia ficción, afirmación que provocó un gran revuelo y desconcierto. A continuación, Chimal procede a explicar algunas de las razones que pululan detrás del desprecio por la literatura "de género" y, en concreto, por la literatura de talante antimimético. Frente a la literatura mexicana "normal", que "exigía más bien apegarse a la representación realista y a la descripción de la vida cotidiana, el trasfondo político del momento y los ambientes urbanos" (36), la imaginación fantástica queda relegada a un gueto exótico, ninguneado y arrinconado por la crítica e incluso, sorprendentemente, por algunos autores tan emblemáticos como Augusto Monterroso y Gabriel García Márquez. Haciendo eco de las ideas de Carpentier sobre "lo real maravilloso", ideas esbozadas hace seis décadas, según el primero, lo fantástico, lo mágico y lo maravilloso está siempre a punto de producirse en México, mientras que para el autor de *Cien años de soledad* la realidad latinoamericana siempre supera la ficción (37). Chimal atribuye esta "inmovilidad del pensamiento" a la historia de México: "desciende en parte del pensamiento de las culturas precolombinas y en parte del autoritarismo de los conquistadores españoles, y se endureció aún más durante el siglo xx, al amparo del régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI)" (38). Como respuesta a dicha inmovilidad, surge la imaginación fantástica: "el acto de imaginar a sabiendas de la imposibilidad de lo imaginado [...] de su desacuerdo con una idea preexistente de lo 'posible' o de lo 'real'" (39), en suma, "la cristalización de la otredad" (39-40).

En los últimos apartados del capítulo, Chimal ahonda en las lecturas de los autores de la literatura de la imaginación y pasa revista a la evolución de la situación durante las últimas décadas. Respecto a dichas lecturas, destaca la importancia de la obra de escritores como Poe, Philip K. Dick, Borges, Cortázar, Lovecraft y Stephen King, y, significativamente, la antología *Miedo en castellano* (1973), compilada por Emiliano González. También encuentra destellos de la imaginación fantástica a lo largo de la tradición literaria mexicana, desde Sor Juana hasta Rulfo. En lo que se refiere a las últimas décadas, hace hincapié en la importancia de la revista *Ciencia y desarrollo* y su concurso de cuentos en los años 80; la apertura socio-cultural que surge en México a partir de la aparición del Ejército Zapatista en 1994 y la situación actual. Hoy en día, agarrados a "los restos del naufragio del fin de siglo" (46), un nutrido conjunto de autores –Ber-

nardo Esquinca, Iliana Vargas, Édgar Omar Áviles, Raquel Castro, Ana Clavel, Cecilia Eudave, Gabriela Damián, Miguel Lupián, Erika Mergruen, Vanessa Garza, Gabriela Fonseca, Gerrado Porcayo, Francisco Haghgenbeck, Ruy Feben, Víctor Carrancá, Norma Yamillé Cuéllar y Rodolfo J. M.– constituye el “reflejo insumiso” de la imaginación fantástica (49).

La primera sección del libro se cierra con la “Conversación con escritores de la imaginación: Patricia Esteban Erlés, Alberto Chimal y Juan Jacinto Muñoz Rengel” de la profesora Natalia Álvarez Méndez. En dicha charla se abordan varias de las cuestiones más relevantes referidas a la literatura de la imaginación actual: el hecho de que todavía hay que “defender” la literatura de la imaginación; el peso de las tradiciones literarias en las poéticas actuales; la relación de la obra de los autores con otras expresiones culturales, artísticas y mediáticas; su actitud frente a los códigos establecidos de “lo insólito”; la figura del monstruo; las estructuras actuales de la literatura de la imaginación y la importancia y función del humor en la escritura de los tres autores.

El espacio ocupa el centro de interés del capítulo que abre la segunda sección: “Distorsiones espaciales: la maqueta fantástica como transgresión entre continente y contenido” de Patricia García. En una breve introducción, la autora lleva a cabo un recorrido por la bibliografía dedicada a la espacialidad literaria y plantea la problemática básica de su ensayo: “la noción de jerarquía espacial” o, en otras palabras, “la forma en que se ordenan los espacios en el mundo narrativo en cuanto a continente y contenido” (74). En el primer apartado, “Jerarquías espaciales y mundo ficcional”, García comenta, por un lado, la manera en que el espacio se ordena de forma jerárquica en la ficción realista y, por otro, las transgresiones e inversiones de esta jerarquía en la literatura fantástica. Ahonda en esta cuestión en el siguiente apartado, “El arquetipo del continente-contenido”, al analizarla en algunos textos de la modalidad maravillosa y su presencia en la obra de autores canónicos de lo fantástico como Wells y Borges. Pero su análisis no se detiene allí. Con gran acierto y pulso crítico, analiza el relato de Fernando Iwasaki, “La casa de muñecas”, a partir de la consideración de la miniatura desde distintas perspectivas: el nivel situacional y las tres casas; el discurso del espacio cotidiano y la historia como *mise en abyme* de lo fantástico. Finalmente, examina otras manifestaciones en la producción literaria de Ángel Olgoso y José María Merino para llegar a una inquietante conclusión: “La transgresión fantástica se convierte en metáfora de la angustia de pensarnos simples figuritas en una casa de muñecas” (81).

A la hora de considerar lo insólito y lo fantástico, el arte dramático suele quedar marginado, de ahí la importancia y pertinencia del siguiente capítulo, “Miedo, teatro y España: soluciones a una ecuación insólita”, a cargo de Miguel Carrera García. Comienza su estudio ofreciendo al lector un panorama de un “teatro de terror en la tradición de Occidente” (83) desde la “estela gótica”, pasando por el Romanticismo, el teatro simbolista y el expresionismo hasta llegar al Gran Guiñol francés. Los siguientes apartados tratan de la “Teoría del terror ficcional” y de las relaciones entre teatro y terror, respectivamente. Sobre el espinoso asunto de la relación de lo fantástico con el miedo, Carrera señala que “ni

todo lo fantástico es sinónimo de terror ni todo lo que perturba se apoya en la oposición a los límites de lo posible” y defiende la distinción trazada por David Roas entre miedo físico y miedo metafísico (86). Pero, ¿cuáles son los mecanismos del miedo? El miedo generado por el texto literario problematiza nuestro concepto de *normalidad* mediante la incorporación de elementos relacionados con la locura, el mal, lo siniestro y el monstruo. En el caso concreto del teatro, Carrera señala las posibles ventajas y desventajas que posee el teatro para aterrorizar al público: la esencia misma del arte dramático como actuación, la cuestión de la narratividad y la problemática de la subjetividad del espectador. Por último, analiza el terror en la obra de Ramón del Valle-Inclán, Alfonso Sastre, Francisco Nieva, Angélica Liddell, el grupo Corsario y la Factoría del Terror.

En la siguiente sección, “Cartografías corporales en las narrativas de lo insólito”, el cuerpo cobra mayor protagonismo. “Carne subversiva. La perversión como écfrasis en *La fase del rubí* de Pilar Pedraza” de Sergio Fernández Martínez constituye un excelente análisis de “los elementos fantásticos, góticos y surrealistas” en la obra de la autora española (105). De acuerdo con Sergio Fernández, la “exploración de la muerte, del deseo y de la imaginación más perversa culmina en una particular trama provocativa que confronta abiertamente la crueldad de la naturaleza humana” (105). El erotanatismo, la écfrasis, la otredad, la metamorfosis, lo abyecto y lo grotesco caracterizan la “hermenéutica corporal” (115) de esta novela de Pedraza que relata las aventuras y desventuras de Imperatrice, una especie de mezcla de Madame Bovary y el Marqués de Sade cuya imaginación siempre está a la altura de su perversión.

Los dos siguientes capítulos analizan esta “hermenéutica corporal” en la ficción mexicana reciente. En el primero, “De-construcciones y ciber-construcciones del cuerpo: gótico y ciencia ficción en *La primera calle de la soledad* de Gerardo Horacio Porcayo”, Inés Ordiz Alonso-Collada analiza de modo general las formas y elementos del gótico contemporáneo –la evocación del miedo, la hibridez o “colaboración entre el *cyberpunk* y el gótico” (123), lo monstruoso y los espacios distópicos y virtuales– y de modo particular en la novela de Porcayo. Como resultado, el “concepto de lo humano, lo natural y lo orgánico frente a la cibertecnología se mantiene como idea ambigua y desdibujada, presente y futura, eternamente repetida y cuestionada, desnudada, estudiada, penetrada, abyecta” (128). En el segundo, “Lo que habita en mí: metamorfosis corporales insólitas en tres narradoras mexicanas contemporáneas”, Rosa María Diéz Cobo examina la figura y función del cuerpo “invisible” en *Los deseos y su sombra* (1999) de Ana Clavel, del cuerpo “habitado” en *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel y del cuerpo “animal” en *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tazazona desde las premisas de lo fantástico posmoderno esbozadas por David Roas. A lo largo de su análisis, destacan tanto la subversión formal de los textos comentados como la presencia del fenómeno insólito de la metamorfosis en permanente mutación.

En el último apartado, “Lo novocárnico y el horror en el cine”, el centro de interés se desplaza de la página a la pantalla. Gonzalo González Laiz escudriña el concepto de la “Nueva Carne” y su manifestación cinematográfica en “Metamor-

fosis de la Nueva Carne en el último cine español". En lo que se refiere al concepto en sí, González Laiz lo resume de la siguiente manera: "es una nueva forma de mostrar psicósomáticamente un pensamiento vinculado a una visión negativa de la sociedad finisecular, abrumada y fascinada existencialmente por las nuevas creaciones tecnológicas y científicas" (152). A partir de este planteamiento, el autor aborda las fecundas ramificaciones tanto psicológicas como filosóficas de dicho concepto, ramificaciones entre las que sobresalen factores tales como la metamorfosis y transformación del cuerpo, lo monstruoso y lo abyecto. Dentro de este terreno surge inevitablemente la figura de David Cronenberg junto con las de John Carpenter y Wes Craven. En el caso de España, hay que esperar hasta el renacimiento del cine de terror en los años 90 para poder hablar de la aparición de la "Nueva Carne" ibérica. Para investigar dicho fenómeno, González Laiz introduce una triple clasificación filosófica referida a varias películas españolas: "El monstruo en la comedia mutante" (*La mujer más fea del mundo* [1999] de Miguel Bardem), "El cyborg nietszcheano" (*Autómata* [2014] de Gabe Ibáñez y Eva [2011] de Kike Maíllo) y "El zombie carnívoro" (*La piel que habito* [2011] de Pedro Almodóvar y *Caníbal* [2013] de Manuel Martín Cuenca). Como afirma el autor, "tal vez la Nueva Carne aún no se haya podrido del todo, sino que, al mismo ritmo que la propia tecnología, seguirá creciendo y evolucionando en nuestro cine" (161).

El libro termina con un estudio monográfico sobre la obra del director del cine de terror mexicano Carlos Enrique Taboada. En "El cine y otros venenos para hadas", Francisco de León indaga en la llamada "Tetralogía gótica" compuesta por las cintas *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las hadas* (1984). Además de resaltar motivos recurrentes como la figura del niño frente a la del adulto, la mezcla de elementos del catolicismo con creencias del mundo prehispánico, el erotismo al estilo Hammer, la presencia inquietante de la arquitectura mexicana y lo femenino como "receptor y generador de energías", de León caracteriza sobre todo el cine de Taboada temáticamente en términos de "la invasión del mundo moderno al mundo tradicional" (170) y formalmente por su empleo del primer plano o "imagen afección" deleuziana. Cabe destacar, por último, el acierto que consiste en "resucitar" a un brillante cineasta poco conocido en España y considerar la evolución estilística y sociológica de su producción cinematográfica.

En resumen, *Territorios de la imaginación* puede considerarse una aportación fascinante, estimulante y muy esclarecedora al estudio de las diversas poéticas del arte antimimético actual en las dos orillas del Atlántico.

PAUL P. QUINN
 Universidad de Alcalá
 paul.quinn@uah.es

Teresa López-Pellisa: *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, 279 pp.

Siempre es buena noticia que una investigadora española publique un libro que, por su contenido y también por el sello editorial en el que aparece, pueda tener muy buena proyección internacional. La dra. Teresa López-Pellisa firma un estudio que ya en su título plantea una serie de palabras clave de gran interés y sobre las que pivotan, a juicio del que esto suscribe, una parte esencial de los estudios culturales actuales: realidad virtual, cibercultura, ciencia ficción. El futuro siempre es algo incierto pero en él podemos leer también nuestro presente. Durante largo tiempo hemos especulado sobre por qué el futuro representado en tantas obras de arte es el que es y dicha especulación solo puede responder, en un primer momento, a las grandes preocupaciones que provoca nuestro inevitable presente. Así que estamos ante un libro que no es otra cosa que una imprescindible herramienta de intervención sobre nuestra realidad. Pero no corramos tanto y hagamos algunas precisiones previas para no incurrir en los pecados típicos del mundo de las reseñas académicas. En primer lugar debo declarar que conozco personalmente a la autora y que, además, comparto con ella intereses académicos, ya que durante largo tiempo he dedicado no pocos esfuerzos a pensar sobre temas muy similares, por no decir los mismos. El que conozca y respete tanto su trabajo como su formación no creo que interfiera en mis juicios. Al menos así lo espero. En lo que respecta a los intereses que compartimos supondremos que eso remarcará a favor de la comprensión del libro y me permitirá emitir mejores juicios, huyendo en la medida de lo posible de ese mal tan extendido entre los reseñistas como es el de querer reescribir los libros de los autores analizados y olvidar cómo y por qué han sido escritos.

Lo primero que salta a la vista cuando abrimos el libro es que la autora lo ha estructurado en dos partes diferenciadas. Una primera parte que funciona a modo de glosario y que nos permitirá adentrarnos en los conceptos esenciales a partir de los cuales analizará posteriormente una serie de obras de ficción que considera esenciales. Y una segunda parte en la que discurre por lo que llama "patologías" de la realidad virtual. Parece que ya desde el sumario la autora se acerca en cierta manera a esas visiones más tecnofóbicas que nos recuerdan la cara oscura de nuestras cotidianas tecnologías, las presentes y las que hayan de venir. Sin que necesariamente se pronuncie en contra de las enormes posibilidades que conlleva la virtualización de la vida cotidiana, López-Pellisa entiende los riesgos de depositar en complejas tecnologías de la imagen la esperanza sobre un futuro más brillante que, a día de hoy, se nos antoja todavía lejano. Y es que los temas que toca son cuestiones esenciales e insoslayables. Los más habituales

rezan así: ¿Crearemos seres digitales capaces de pensar y autorreplicarse? ¿Podremos “salvar” nuestra conciencia en algún dispositivo portátil? ¿No expresamos con nuestros anhelos de virtualización un deseo de trascendencia que no es más que la actualización de viejas creencias religiosas sobre el más allá? ¿Hemos cedido el control de nuestras vidas a una serie de pantallas que nos devuelven aburridos criterios de vida eficiente? ¿Por qué diablos queremos ver, tocar y experimentar entornos virtuales en 3D cada vez más completos y perfectos?

El que la ciencia ficción haya especulado sobre estos temas durante muchos años es una cosa, pero que cada vez la realidad vaya atrapando más y mejor a la ficción científica ya es otra muy distinta. Aquí radica uno de los problemas clave y más difíciles de solucionar que complica, y mucho, el trabajo de críticos y analistas. Al final acabamos tomando como excusa la ficción pero lo que queremos es hablar de la realidad, intervenir y posicionarnos sobre ella. Posiblemente lo hacemos porque los planteamientos y temas estudiados nos parecen demasiado importantes como para limitarnos al marco ficcional. Y eso, lejos de ser negativo, es seguramente un punto a favor de nuestra actividad como críticos culturales. Si esa actividad tiene o no alguna repercusión social tangible más allá de los círculos académicos es ya harina de otro costal. La autora juzga bien los productos de ficción de los que habla, los conoce y los maneja a la perfección. Viaja desde los clásicos hasta el *anime* japonés, transita por cine y literatura, y elabora finalmente una lista de productos más que suficiente para justificar su investigación. Es en el salto del análisis textual al cultural –histórico, contextual o a la propia realidad, si queremos– donde podemos establecer una discusión más productiva con la autora. Cuando habla de los simulacros afirma que “la tecnología de realidad virtual no pretende que reneguemos del espacio real y, por tanto, no consideramos pertinente rechazar las posibilidades ofrecidas por un espacio digital que hemos construido entre todos. Pero sobre todo, considero que sería un error convertir la Realidad en un fetiche o algo sagrado” (123). Sinceramente, no creo que sea el tema a tratar. Me explico. En ocasiones la doctora López-Pellisa realiza este tipo de afirmaciones guiadas por el sentido común, su aprecio y respeto por la tecnología, y un sentido de la responsabilidad que la lleva a pronunciarse con cautela sobre las propias patologías que ella ha definido. Y sobre el tema de los simulacros deberíamos decir alguna cosa. En primer lugar que la tecnología de realidad virtual sí pretende, en ocasiones, que reneguemos y olvidemos el espacio real. No la tecnología en sí, que no es nada, ni buena ni mala, sino algunos de sus usos y aplicaciones. La virtualización de la experiencia ha conllevado no pocos sinsabores –también grandes logros, por supuesto– y por el camino hemos dejado demasiadas cosas ya. Que se lo pregunten a nuestros compañeros periodistas. Tampoco se trata de rechazar las posibilidades ofrecidas por un espacio digital que, y en esto disiento profundamente de la autora, no hemos construido entre todos, sino de permitir que aquellos que quieran vivir al margen lo puedan hacer sin demasiados problemas. Y, lamento decirlo, la realidad, a veces, sí tiene un carácter sagrado –vamos a tomarnos esta palabra no en su sentido religioso–, como la verdad, porque en caso contrario todo acaba convertido en una derivación fruto de aplicar el prefijo pos

a lo primero que se nos ocurra. Ahora se lleva la posverdad como concepto, una idiotez más para simplemente calificar lo que es mentira. O la posrealidad, que también suele ser el refugio de quien no tiene arrestos de describir la realidad tal y como es –sí, incluso sería posible intentar hacer una descripción más o menos justa tras haber tomado café con Derrida, Foucault, Deleuze y sus múltiples hijos bastardos-. Parece que algunos han querido aprender mucho de Derrida pero poco de Merleau-Ponty. Igual nos hace falta un poco más de fenomenología y menos deconstrucción acelerada –para eso ya tenemos a tanto político iletrado suelto por ahí-. Pero reconozco que estas consideraciones son más bien obsesiones personales del que esto suscribe más que reproches al texto que nos ocupa y que mis inferencias podrían estar lejos de las intenciones de la autora, aunque puede que no del texto en sí –y aunque el texto habla por sí mismo estamos ante una construcción conceptual muy compleja y que requiere mucha lectura entre líneas-. Afortunadamente la autora no cae en la celebración fácil. Y además se agradece que se pronuncie explícitamente, máxime cuando estamos muy acostumbrados a los textos que glosan y glosan sin llegar a ningún sitio. Deben ser problemas de la posverdad.

Otro de los temas que preocupan mucho a la autora es el de la mente incorpórea, la idea de los poshumano, en general. Ahí, como en otros puntos del libro, la autora se muestra generosa y precisa en la cita y en la elaboración de una genealogía necesaria para poder opinar a partir de su recorrido intelectual que mezcla referencias clásicas y contemporáneas –en la línea seguida en todo el libro-. Es un mérito del libro ocuparse de muchos conceptos que posiblemente redefinirán nuestro inevitable futuro: genómica, virtualización, simulacro, transhumanismo, entre otros. Y la riqueza conceptual que exhibe el texto requiere de unas conclusiones extensas e igualmente productivas, porque se necesita más a la autora en esos compases finales del recorrido. Pero se entiende que todo texto tiene un límite de páginas y que las quinientas páginas que habría merecido la aportación de la dra. López-Pellisa son veneno para las editoriales.

Sí deberíamos decir un par de cosas antes de acabar. El texto pivota, al menos en una parte importante de sus páginas, sobre un concepto ausente. El de la distopía. Y ese concepto tiene una serie de implicaciones políticas que apenas se insinúan en *Patologías de la realidad virtual*. Porque todo ese mundo de virtualizaciones forzosas y duplicaciones omnipresentes ha redefinido nuestro concepto de lo que es una democracia liberal informada y creo, sinceramente, que los lectores habrían deseado saber qué opina la autora al respecto. Son terrenos pantanosos pero, al final, ineludibles para quienes estamos interesados en estos temas. Consecuencia de ello son algunas omisiones en la bibliografía, algo lógico si pensamos que al estirar de los diferentes hilos que plantea el libro nos encontraríamos con una lista infinita de autores. Eso sí, algunas aportaciones sobre ciencia de redes, como las de Duncan J. Watts, textos sobre ciencia cognitiva de Daniel Dennett o apreciaciones sobre la distopía de Tom Moyland, por citar tres posibilidades, son buenos y necesarios complementos a lo que plantea la autora. La única cuestión que sí me voy a permitir criticar abiertamente del texto es un error común que en muchas ocasiones se debe a criterios editoriales,

pero que debe desterrarse porque impide seguir bien, precisamente, la genealogía de algunos conceptos. Se trata de la falta de consignación de las fechas originales de edición de las obras incluidas en la bibliografía. Francis Bacon no escribió *La Nueva Atlántida* en el 2006, eso ya lo sabemos, pero sí necesitamos la fecha original más allá de la fecha de la edición manejada. Parece una cosa menor, y en cierto modo lo es, pero despista innecesariamente. La forma de consignar la filmografía tampoco me parece muy ortodoxa, otra obsesión personal. Dejando de lado estas pequeñeces, el texto merece no solo nuestra atención, sino el ser trabajado, comentado, leído, utilizado, discutido y contestado, porque únicamente así adquirirá todo su sentido. Estamos demasiado acostumbrados a que el mundo académico nos suministre contenidos que en su forma libro suelen servir, salvo en círculos concretos del mismo mundo que los suministra, para ocupar espacio en las estanterías. Y este libro habla de nosotros, no de cuatro académicos con gustos raros y lecturas inquietantes, sino de nuestra sociedad, del posible futuro que nos aguarda, de nuestro inevitable presente. Y leerlo es una buena manera de entender qué podemos llegar a hacer para evitar que nuestro entorno se convierta en una patología constante, por mucho que en tantas ocasiones parezca que habitamos ya en un corredor sin retorno.

IvÁN Gómez
Universitat Ramon Llull
ivangg@blanquerna.url.edu

NOTA SOBRE LOS AUTORES

JAVIER IGNACIO ALARCÓN realiza el doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales de la Universidad de Alcalá (España). Es licenciado en Filosofía por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB, Venezuela) y magister en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales, por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Ha sido profesor de Literatura y Filosofía en la Universidad Monteávila y en la UCAB. Su principal línea de investigación es la autoficción, tema que trabaja actualmente en la Universidad de Alcalá.

ANA CASAS es investigadora Ramón y Cajal de Literatura Española en la Universidad de Alcalá (España). También ha sido profesora en las universidades de Neuchâtel (Suiza), Autónoma de Barcelona y Pompeu Fabra. Especialista en narrativa española contemporánea, es autora, entre otros, de *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias* (2007), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (ed., 2012), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (ed., 2014) y *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea* (en coautoría con David Roas, 2016). Dirige *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* (www.pasavento.com) y es miembro del grupo de investigación Semiosferas. Cine, teatro, literaturas, relaciones intermediales e interartísticas, de la Universidad de Alcalá, así como del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico de la Universidad Autónoma de Barcelona.

MIGUEL CARRERA GARRIDO es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, y actualmente es profesor de Literatura Española e Hispanoamericana y Teoría de la Literatura en la Universidad Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Polonia). A él se debe la coedición de *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos xx y xxi)* (2011), *Narrativas de la violencia. Guerra, sociedad y familia* (2015) y *Violencia y discurso. Género, cotidianidad y poder* (2015), así como del estudio monográfico *El enigma sobre las tablas. Análisis de la dramaturgia completa de Juan Benet* (2015). Miembro del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico y parte del equipo editorial de *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, colabora con los proyectos financiados "Lo fantástico en la literatura, el cine y la televisión españoles (1935-2013). Teoría e historia" y "Análisis de la dramaturgia actual en español".

ANDREA CASTRO es profesora titular de Literaturas Hispánicas en el Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad de Gotemburgo (Suecia). Además de *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina 1865-1910* (2002), ha publicado artículos sobre literatura fantástica y conformación de la nación, así como sobre cuestiones de lengua, identidad y traducción, tanto en el período de fin de siglo XIX como en la literatura contemporánea. Es editora de *Lo fantástico: Norte y Sur* (2008), *Historia de las literaturas hispánicas. Aproximaciones críticas* (2013), y *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos* (2015). Junto con Azucena Castro, produce y conduce el podcast *Poesía al paso* (<https://poesiaalpasopodcast.wordpress.com>).

MARIANA CATALIN es doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura. Es Investigadora Asistente en CONICET, en donde desarrolla una investigación sobre los imaginarios para después del final en la narrativa argentina actual radicado en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades del cual forma parte, y se desempeña como profesora adjunta en la cátedra Literatura Argentina I en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales e internacionales sobre literatura argentina reciente y el libro *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel*. Dirige además la plataforma web de contenidos culturales *Fiesta E-diciones*.

CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS es una de las voces más originales de la narrativa española actual. Ha publicado los libros de relatos *Mi hermana Elba* (1980), *Los atillos del Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990), *Con Agatha en Estambul* (1994), *Parientes pobres del diablo* (2006), *Todos los cuentos* (2008) y *La habitación de Nona* (2015). También es autora de novelas (*El año de gracia*, 1985, *El columpio*, 1995, y *La puerta entreabierta*, 2013; la última con el nom de plume Fernanda Kubbs), una obra dramática (*Hermanas de sangre*, 1998), un libro de narrativa juvenil (*Cris y Cros*, 1998), un libro ilustrado para niños (*De mayor quiero ser bruja*, 2014), ensayos (*Drácula de Bram Stoker, un centenario: vampiros*, 1997, y *Emilia Pardo Bazán*, 2001) y un libro de memorias (*Cosas que ya no existen*, 2001). Su obra ha obtenido el Premio NH de relatos, el Setenil al mejor libro de cuentos, el Xatafi-Cyberdark de la Crítica de Literatura Fantástica y el Premio Don Luis. *La habitación de Nona* ha sido merecedor del Premio de la Crítica, el Nacional de Narrativa y el Dulce Chacón.

INÉS FERRERO CÁNDENAS es doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Edimburgo (Escocia). Es autora de *Gendering the Marvellous: Remedios Varo, Elena Garro y Carmen Boullosa* (2012) e *Ideas en Contraste: rutas literarias hispanoamericanas* (2015), entre otros libros académicos. Su investigación gira en torno a la literatura hispanoamericana contemporánea, los estudios de género y la relación entre la literatura y las artes visuales. También es autora de dos poemarios, colaboradora con texto en varios libros de artista y autora de ensayos académicos y de divulgación en revistas especializadas y suplementos culturales.

FRANCISCA GARCÍA es investigadora en Literatura y Arte Latinoamericanos, y actualmente realiza su doctorado en el programa de Literaturas y Culturas Románicas que dirige el prof. Ottmar Ette, en la Universidad de Potsdam (Alemania). Es coautora del libro *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción* (2014) y, junto a la Red de Conceptualismos del Sur, de *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los ochenta en América Latina* (2013). Actualmente está coordinando un número monográfico sobre globalización y convivencia para la revista *IDEA*, de la Universidad de Santiago de Chile, a publicarse en julio de 2017.

IVÁN GÓMEZ es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es licenciado en Derecho por la facultad de Esade (Universidad Ramon Llull), licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, y licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Ramon Llull. Es profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna de la Universidad Ramon Llull (España). Coautor junto al dr. De Felipe de los ensayos *Adaptación* (2008), *Ficciones Colaterales: Las huellas del 11-S en las series 'made in USA'* (2011) y *Cronoendoscopias: tratamiento y diagnóstico del trampantojo digital* (2014), es miembro del consejo de redacción de la revista de estudios hispánicos *Pasavento*.

TERESA GÓMEZ TRUEBA es profesora de Literatura Española en la Universidad de Valladolid (España). Es especialista en la obra de Juan Ramón Jiménez y en la época del Modernismo, sobre los que ha publicado numerosos estudios y ediciones. En los últimos años ha trabajado especialmente en la última narrativa española, atendiendo a fenómenos recientes como la autoficción, el hibridismo genérico, el microrrelato o la literatura en Internet. Editó el volumen *Mundos mínimos: el microrrelato en la literatura española contemporánea* (2007). También ha coordinado, en relación con estas cuestiones, el número monográfico de la revista *Ínsula: Novelas híbridas*, 754 (octubre 2009) y ha editado el libro de Agustín Fernández Mallo, *Blog up. Ensayos sobre cultura y sociedad* (2012). En colaboración con Carmen Morán Rodríguez está a punto de publicar el libro *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*

ENRICO LODI es doctor en Literaturas Euroamericanas por la Universidad de Bérgamo (Italia), donde también ha impartido docencia. Es traductor literario y, como investigador, se ocupa principalmente de narrativa relacionada con el tema de la violencia o de la enajenación del sujeto contemporáneo. Su enfoque interpretativo principal es el psicoanalítico y el retórico. Entre sus publicaciones: la monografía *Scrittura e violenza. Narrazioni della guerra civile, il caso spagnolo* (2011); la edición (en italiano) de los escritos unamunianos sobre el *Don Quijote* (2013) y la primera guerra mundial (2014); y la traducción comentada de *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno, y de las obras narrativas *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés (2011) y *La media noche* de Ramón del Valle-Inclán (2016).

ALICE PANTEL es profesora titular en el departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Lyon 3-Jean Moulin (Francia) y especialista en narrativa española contemporánea. Se doctoró en 2013 por la Universidad Montpellier 3-Paul Valéry con una tesis sobre la narrativa mutante de Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo. En la actualidad, sus temas de investigación se centran en el impacto de las nuevas tecnologías en la narrativa actual, la relación entre texto literario e imagen o la hibridez en la creación contemporánea.

JULIO PRIETO es profesor de Literatura Hispánica en la Universidad de Potsdam (Alemania). Se doctoró en la Universidad de Nueva York y trabajó como profesor en las universidades de McGill (Montreal) y Northwestern (Chicago). En 2006 obtuvo la beca Alexander von Humboldt y desde entonces vive en Berlín. Ha publicado los libros de poesía: *Sedemas* (2006), *Bilingües* (2013) y *De masa menos* (2013) y es autor de numerosos ensayos sobre literatura española y latinoamericana, entre ellos los libros *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* (2002), *De la sombrología: seis comienzos en busca de Macedonio Fernández* (2010) y *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica* (2016).

PAUL PATRICK QUEEN es profesor de Literatura y Cine en la Universidad de Alcalá (España), donde ha dirigido varias tesis doctorales. Es miembro del grupo de investigación Semiosferas. Cine, teatro, literaturas, relaciones intermediales e interartísticas. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, es autor de *La metaficción en México y los Estados Unidos* (2000) y *El viaje inmóvil. Técnicas narrativas en Buñuel* (2016), junto con otros artículos sobre Borges, fantástico o intermedialidad. Ha sido conferenciante en la Universidad de Cádiz y en el Círculo de Bellas Artes, y ha impartido cursos en la Universidad de Leipzig y la Universidad Rey Juan Carlos.

GIANNA SCHMITTER es licenciada en Filología Alemana (Université Paris Ouest Nanterre) y Filología Hispánica por la Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Francia), donde obtuvo igualmente un Master de investigación en Filología Hispánica. Es *agrégée* y doctoranda en cotutela entre la Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 y la Universidad Nacional de La Plata. Su investigación se enfoca en la intermedialidad en la literatura argentina, chilena y peruana del 2000-2015, y más precisamente en la introducción de la fotografía y de Internet a la novela impresa. Imparte docencia de Literatura Latinoamericana y Alemana en la Universidad Sorbonne Nouvelle Paris 3. Ha publicado varios artículos, entrevistas y traducciones en Francia, Alemania, España, Argentina, Chile, Cuba y los Estados Unidos.

WWW.PASAVENTO.COM