

N.º 14 | 2022

cuadernos de

Uleph

**Formas de la heterodoxia en la literatura hispánica.
Desafíos al orden desde los márgenes**

≈

ISSN: 2174-8713

COMITÉ EDITORIAL

Directora

Alexandra Dinu

Secretario

Gerson Lima Torrico

Vocal de *Cuadernos de Aleph*

Adrián Mosquera Suárez

Área de Maquetación

Carla Miñana Just (coordinadora)

Giuliano Corrado

Darío Luque

Cristina Guillén Arnaiz

Míriam Gómez Vegas

Carles Márquez Molins

María Esteban Becedas

Federica Conzo

Área de Indexación

Sergio Montalvo Mareca (coordinador)

Almudena María Mata Núñez

Área de Redes sociales

Tamara Shlykova Yanchina

Área de Web

Sandra Jurado

COMITÉ EVALUADOR

Juan Carlos Abril Palacios (Universidad de Granada)
Carmen Alemany Bay (Universitat d'Alacant)
Francisco Javier Álvarez Amo (IES La Fuensanta)
Eva Ariza Trinidad (Universidad Complutense de Madrid)
Patricia Barrera Velasco (Universidad Complutense de Madrid)
David Becerra Mayor (Universidad Autónoma de Madrid)
Paula Daniela Bianchi (Universidad de Buenos Aires/CONICET)
Túa Blesa (Universidad de Zaragoza)
Mariana Bonano (Universidad Nacional de Tucumán/INVELEC-CONICET)
María Luz Bort Caballero (Universidad de Huelva)
Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)
Adriana Callegaro (Universidad Nacional de La Matanza)
Fernando Candón Ríos (Universidad de Jaén)
Jesús Cano Reyes (Universidad Complutense de Madrid)
Silvana Yanet Carrillo Silva (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
Jaime Céspedes Gallego (Université d'Artois)
Carlos Leonel Cherri (Universidad Nacional Tres de Febrero/CONICET)
Francisco Manuel Faura Sánchez (Investigador Independiente)
Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona)
Barbara Fraticelli (Universidad Complutense de Madrid)
Miguel Ángel García García (Universidad de Granada)
Bernat Garí Barceló (Universitat de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona)
Alba Gómez García (Investigadora independiente)
Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Universidad Complutense de Madrid)
Viviana Gonzales Taborga (Investigadora Independiente)
Lucía Guerra Cunningham (University of California, Irvine)
Alison Guzman (Bentley University)
María Lourdes Hernández Armenta (Universidad de Guadalajara)

Juan Herrero-Senés (University of Colorado Boulder)
Araceli Iravedra Valea (Universidad de Oviedo)
Carmen María Jiménez Uceda (IES Séneca)
María Cristina Lago (Universidad Nacional de La Matanza)
Kamila Łapicka (Investigadora Independiente)
Eva Lara Alberola (Universidad Católica de Valencia, San Vicente Mártir)
Fernando Larraz Elorriaga (Universidad de Alcalá)
Verónica Leuci (Investigadora Independiente)
Anja Louis (Sheffield Hallam University)
Lucas Margarit (Universidad de Buenos Aires)
Ángela Martínez Fernández (Universitat de València)
Alessandro Mistorigo (Università Ca' Foscari Venezia)
Raúl Molina Gil (Universidad Internacional de Valencia)
Juana Murillo Rubio (Universidad Complutense de Madrid)
María Ángeles Naval López (Universidad de Zaragoza)
Eva Navarro Martínez (Universidad de Valladolid)
Guadalupe Nieto Caballero (Universidad de Extremadura)
Emilio José Ocampo (Universidad de Sevilla)
Alicia Ortega Caicedo (Universidad Andina Simón Bolívar)
Tania Padilla Aguilera (Universidad de Córdoba)
Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Universidad de Cádiz)
Iliana Portaro (Southern Utah University)
Carmen Pujante Segura (Universidad de Murcia)
Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra)
Héctor Andrés Rojas (Universidad de O'Higgins)
Claudia Salazar Jiménez (California State Polytechnic University)
Alfredo Saldaña Sagredo (Universidad de Zaragoza)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Diego Santos Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)
Sabine Schlickers (Universität Bremen)

Luz Celestina Souto Larios (Universitat de València)

Carolina Suárez Hernán (Universidad de Granada)

Isabelle Touton (Université Bordeaux-Montaigne)

Carmen de Urioste-Azcorra (Arizona State University)

Fernando Valls Guzmán (Universitat Autònoma de Barcelona)

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

ALEXANDRA DINU (Directora de *Cuadernos Aleph*).....8-11

ARTÍCULOS

Narradores traperos: docuficción, escombros y memoria12-30
FRANCISCA NOGUEROL

Álvaro Cunqueiro: también entre pucheros anda la imaginación31-51
CÉSAR PRIETO ÁLVAREZ

Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria.....52-72
NATALIA CANDORCIO RODRÍGUEZ

La novela como subversión: el caso de *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales73-93
CLAUDIO MOYANO ARELLANO

Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)94-108
PAU CONDE ARROYO

Violencias sistémicas en el agronegocio y la institución médica: creación de resistencias a partir de la destrucción en *Fruta podrida* de Lina Meruane 109-124
MARTA J. SANCHÍS FERRER

Tituba, Katalintxe, Hillary, Judith... brujas ayer, brujas hoy..... 125-145
AROLA CASTELLA PUJOL

Diseminación autoral, narrativa especular y heteroglosias fractales en *El garabato* de Vicente Leñero 146-160
JORGE ARROITA

Roberto Juarroz y Gaston Bachelard: poesía y verticalidad..... 161-180
CELIA CARRASCO GIL

RESEÑAS

La nueva masculinidad de siempre. Capitalismo, deseo y falofobias, Antonio J. Rodríguez Barcelona, Anagrama, 2020, 240 páginas..... 181-186
OIER QUINCOES

«La era del RE(C)»: *remake*, Bruno Galindo, Badajoz, Aristas Martínez, 2020, 192 páginas 187-191
CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA

INTRODUCCIÓN

No digo en cien años, en diez, en veinte, ¿qué quedará de todo esto? Quizá solo los autores que vienen de muy atrás, la docena de clásicos que atraviesan los siglos, a menudo sin ser muy leídos, pero airosos y robustos, por una especie de impulso elemental o de derecho adquirido. [...] ¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean Paul Sartre? ¿Por qué a François Villon y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma. Y a pesar de ello se sigue escribiendo, publicando, leyendo, glosando.

Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas* (2007), Seix Barral: Barcelona, p.13.

«Formas de la heterodoxia en las literaturas hispánicas: desafíos al orden desde los márgenes», nuestra convocatoria para la recepción de artículos y reseñas del número 14 y 15 de *Cuadernos de Aleph*, surge de un cuestionamiento personal y compartido con los colegas que han conformado el equipo durante el curso 2021-2022 sobre la literatura escrita en castellano que actualmente leemos, conocemos y, como investigadores e investigadoras, estudiamos. Este número es fruto del conocimiento y aprendizaje humanísticos que aporta la literatura como una forma de vida y está concebido y planteado desde la consciencia crítica de la estrecha relación de la literatura con el canon de obras destinadas, por varias motivaciones, a *per-durar* que, posteriormente, construimos, *de-construimos*, debatimos, enseñamos, disputamos, aislamos o incluimos.

Derivado de la anterior idea sobre la literatura llamada a trascender, hemos buscado reflexionar sobre la lucha literaria (del escritor consigo mismo pero también con su entorno), la conformación del campo literario y la construcción del canon cultural a través de lo que entendemos como una dialéctica entre tradición y modernidad, convención y ruptura o del enfrentamiento entre dos modos contrapuestos y enfrentados de aprehender la realidad y de acercarse a ella mediante la literatura: el que corresponde al establecido por el *statu quo* y el de una alteridad atenta a las fisuras e intersticios del sistema aceptado o impuesto. Sabedores al mismo tiempo de que esta disyuntiva heredada del pensamiento romántico entre «rebeldía e integración es, en definitiva, artificial y falaz» (Torres, 1979: 44), creemos que la heterodoxia artística, en concreto, literaria, consiste en una especial aptitud de autenticidad del escritor «que es capaz de llegar a los extremos sin renunciar, [...] dispuesto a no aceptar otro compromiso que el de su propio arte», sorteando dificultades como la compleja toma de partido histórica para que «quienes detentan el Poder sepan que él (el escritor) es el eterno rebelde, el que quiere examinarlo todo y enjuiciarlo sin anteojeras, el que encuentra natural desdecirse y renunciar por razones de conciencia» (45).

Nacen, así, estos dos números de la percepción de la literatura como revolución, esto es, como un proceso en constante movimiento y cambio, como prueban diferentes estéticas que hemos heredado desde la Antigüedad hasta la Modernidad. Parafraseando la obra galileana, podemos hablar de un estado *de revolutionibus orbium literum*. Por ello, los 24 trabajos (17 artículos, 4 reseñas, 4 propuestas de creación) que recogemos en estos números navegan por diferentes épocas, desde el Siglo de las Luces hasta la más reciente actualidad, con especial preponderancia de trabajos especializados en la literatura contemporánea y en el siglo XX, sintomáticos cada uno de ellos, de las inquietudes, órdenes y desórdenes que mueven y remueven a los jóvenes investigadores en literatura hispánica y son testimonio de la fertilidad de campos susceptibles de explorar y del futuro prometedor que tiene la investigación en literaturas hispánicas. La polifonía de sus reflexiones podrán seguirla unas páginas más abajo, donde cada uno toma la palabra.

También motiva este número el intento de dar respuesta al interrogante sobre la escritura en libertad, en las amplias direcciones que esta palabra proyecta, a través de las reflexiones que han dado vida a estos monográficos sobre autores como, por ejemplo, Juan Marsé, Gloria Fuertes, Leopoldo María Panero u otros más recientes como Mónica Ojeda, Lina Meruane o Cristina Morales. Por la posición marginal que ocupa el género (si se nos permite en unos monográficos sobre heterodoxia recurrir a la clasificación por géneros) poético en cuanto a difusión y estudios, celebramos contar con una breve nómina de estudios sobre la poesía de los autores más arriba mencionados, nómina que alcanza hasta un raro y radical (por usar los adjetivos gimferrerianos de este otro poeta heterodoxo) Roberto Juarroz. Nuestras reseñas, en este sentido, dan cuenta de las radicalidades y consecuencias más penadas de la libertad, el «viacrucis de la exclusión» (Mainer, 2012:13), con los acercamientos a dos cuasi desconocidos escritores como Bruno Galindo o Rafael Negrete-Portillo. Las lecturas e interpretaciones del conjunto de trabajo que dan forma a nuestros monográficos son infinitas y plurales, como el Aleph que nos define desde el apelativo de la revista.

Por cerrar de la forma que merece este número, para los autores y autoras que, con su habitual interés y gran generosidad, nos han vuelto a confiar, un año más, sus trabajos y al equipo que ha levantado la revista *Cuadernos de Aleph* durante el curso 2021-2022 va mi más sincera gratitud, porque de ellos y con ellos hemos aprendido, dialogando con sus textos, compartiendo y debatiendo sus ideas, que nunca nos han dejado indiferentes, pero también con los hilos materiales que han dado forma a sus textos. Gracias por la buena acogida y el entusiasmo compartido que habéis mostrado ante esta arriesgada convocatoria.

Sin la cadena que, con los compañeros del Comité Editorial, la base de este proyecto, formamos, estos números hubieran sido impensables. De este trabajo en equipo y compañerismo

se deriva una gran experiencia humana con frutos académicos y personales: una participación primordial de los diferentes integrantes de la revista durante el curso académico 2021-2022 (pero también con los miembros del equipo que estuvieron en 2019-2020 y 2020-2021, con los que tanto he podido aprender y compartir) para cimentar y dar vida a la idea en conjunto, la mano amiga de la que asirse en momentos complicados, los valores compartidos que siempre insuflan ánimo (pero también el respeto y el aprendizaje de la diferencia), el conocimiento del otro y la convivencia, lecciones sobre la materia de la que estamos hechos, dificultades de nuestra directa cotidianidad, retos, logros y alegrías que han dado forma a nuestros itinerarios poblados de trascendencia e intrascendencia.

No quisiera dejar de reconocer este trabajo compartido y fijar los nombres y apellidos de los implicados en la construcción de estos números. Gracias a Gerson Lima (secretaría), Carla Miñana, Darío Luque, María Esteban, Míriam Gómez, Federica Conzo, Carles Márquez, Giuliano Corrado y Cristina Guillén (Maquetación); Sergio Montalvo, Almudena Mata (Indexación); Tamara Shlykova (Redes sociales); Sandra Jurado (Web) y Adrián Mosquera (vocalía) por toda la colaboración, la buena disposición y la renovación que supuso contar con vosotros y vosotras.

El equipo me permitirá agradecer de forma muy especial a mi compañero de batallas, Gerson Lima, que se ha embarcado en esta aventura cuando más falta hacía, en plena pandemia durante el número 13, y ha continuado en la revista hasta el momento, por su trabajo minucioso en cada esfera en la que se ha desempeñado, su amistad y generosidad, que han repercutido de forma positiva en *Cuadernos de Aleph*, así como a Carla Miñana, que ha guiado y acompañado este trabajo hasta su término y ha coordinado al área de Maquetación con buen saber y discreción. A los dos, gracias por permitirme el apoyo en vosotros, por dar vida a la revista con afán y buena voluntad. Gracias, asimismo, a Tamara Shlykova e Irene Muñoz por su refuerzo, por responder a mis llamadas con impulso.

Tampoco puedo dejar de referirme a la cooperación del comité científico, que nos ha prestado su conocimiento y exigencia para evaluar y valorar la calidad y adecuación de los trabajos seleccionados, en una labor ardua de pospandemia fundamental para asegurar una óptima publicación y para que los trabajos de los autores se beneficien y enriquezcan con sus estimaciones.

Por último, nuestro especial reconocimiento, agradecimiento y admiración se dirigen a la excelente investigadora Francisca Noguero, profesora de la Universidad de Salamanca, que no solo nos ha animado a persistir en un proyecto independiente y autosuficiente como *Cuadernos de Aleph* y apoyado como parte del enjambre de jóvenes investigadores en literaturas hispánicas de la Asociación ALEPH, sino que también ha hecho lo imposible posible al intervenir y colaborar con

un heterodoxo estudio sobre los escritores traperos argentinos que preside y abre nuestros números. Gracias por la acogida que ha tenido nuestra propuesta, por ayudarnos a crear una cadena donde los más jóvenes podemos seguir leyendo y aprendiendo asomándonos a los hombros de los más gigantes y por el encuentro en un tema de hondas raíces como el «mestizaje» genérico.

Ha sido para mí un privilegio y un placer poder conocer la maquinaria de la revista durante estos tres años de aprendizajes, experiencia y trabajo hombro a hombro con la ilusión y el deseo de hacer crecer un proyecto siempre joven (en el mejor sentido de la palabra) de investigación como este desde 2019 hasta la fecha, una revista en cuyas señas de identidad me he reconocido y un proyecto en cuyos valores creo y me representan. Supone un honor poder escribir estas líneas de apertura de estos dos monográficos, palabras con las que aprovecho para despedirme y poner fin a una etapa académica y personal en *Cuadernos de Aleph* con la satisfacción de haber podido abrir la puerta a una temática que consideré con suficiente interés y provocación para la revista desde que pasé a formar parte de sus filas y, sobre todo, para desearles a los lectores e investigadores interesados una lectura provechosa y amena. Les tocará a ustedes decidir si desde el canon más reciente y los estudios que aquí traemos «nos vamos alejando de ese modelo *nacional* que impone un canon de escritores de referencia y unas tablas de la ley llenas de preceptos y requisitos de identidad» (Mainer, 2012:10).

¡Larga vida a la heterodoxia de la que se nutre nuestra literatura, porque de ella es el reino del canon!

ALEXANDRA DINU

Directora de *Cuadernos de Aleph*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MAINER, J. C. (2012), «El canon y los pretendientes: formas y destinos de la marginación», en *Heterodoxos & transgresores. Sondeos en la literatura española*. Fundación Caballero Bonald: Jerez de la Frontera.
- RIBEYRO, J. R. (2007), *Prosas apátridas*. Barcelona: Seix Barral.
- TORRES, D. (1979), «El exilio y sus territorios» en *Los territorios del exilio*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

NARRADORES TRAPEROS: DOCUFICCIÓN, ESCOMBROS Y MEMORIA

FRANCISCA NOGUEROL

fnoguerol@usal.es

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: El presente trabajo aborda la figura del *narrador trapero*, fundamental para entender numerosas escrituras contemporáneas que abordan el tema de la memoria (en estas páginas, ejemplificadas por títulos centrados en la *Guerra Sucia* argentina). Tras defender la pertinencia del concepto *narrador trapero*, se destacarán algunos rasgos de las obras que recurren al mismo: 1) la atención prestada a la materia, por la que los testimonios adoptan la forma de *objets trouvés* en forma de cartas, recortes y notas; 2) la reinterpretación de la historia a partir de diferentes técnicas (montajes, yuxtaposiciones, anacronías); y, finalmente, la frecuente intercalación de imágenes *otras* (dibujos y fotografías intervenidos, borrosos, abocetados u olvidados), aspecto al que se dedica especial atención.

Palabras clave: Narrador trapero, Escritura material, Montaje, Imagen, Desaparecido.

Abstract: The present work deals with the figure of the *ragpicker narrator*, essential to understanding contemporary memory writings (exemplified here by titles focused on the Argentine *Dirty War*). Some features of the works that resort to it will be highlighted: 1) the attention paid to the matter, for which the testimonies take the form of *objets trouvés* in the form of letters, clippings, and notes; 2) the reinterpretation of the history by different techniques (montages, juxtapositions, anachronism); and, finally, 3) the frequent intercalation of images (intervened, blurred, sketched or forgotten drawings and photographs).

Keywords: Ragpicker Narrator, Material Writing, Montage, Image, Missing Person

1. Introducción

Quiero comenzar estas páginas agradeciendo la invitación realizada por los editores de la revista *Cuadernos de Aleph* para abrir el monográfico *Formas de la heterodoxia en la literatura hispánica: desafíos al orden desde los márgenes*, dedicado a un tema capital en mi vida académica como es el de las escrituras excéntricas. Para cumplir con este objetivo, en las siguientes páginas avanzaré en el análisis de textos contemporáneos que desbordan el concepto de literatura para aproximarse al más abierto de *escrituras*. Y lo haré continuando una reflexión en marcha, consignada hasta el momento en «Hacia una poética del tajo: escritura y memorias rotas» (2020), «Escrituras expandidas: continuidad y ruptura en el siglo XXI» (2020) y «Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas» (2022).

En estos trabajos, se hizo patente que el texto interrumpido —y el hiato que provoca en el pensamiento— se acerca mucho más a la visión de la totalidad que los discursos característicos de la mimesis occidental, deudores de una concepción del mundo identificada con la jerarquía y los sistemas¹. Asimismo, se apreció que este resulta especialmente pertinente para hablar de lo irrepresentable en procesos de violencia política, signados por elipsis, tachaduras y vacíos y necesitados de un ejercicio interpretativo en permanente construcción.

Atenderé hoy a la importancia que cobra el *narrador trapero* en *escrituras* contemporáneas sobre los desaparecidos en la Guerra Sucia argentina, hecho que permite delimitar el corpus desde un punto de vista contextual, pero que en absoluto invalida la posibilidad de aplicar este concepto a otros títulos interesados en la recuperación de la memoria². Así, tras defender la pertinencia del término, se destacarán algunos rasgos de las obras que recurren al mismo: 1) la atención prestada a la materia, por la que los testimonios adoptan la forma de *objets trouvés* en forma de cartas, recortes y notas; 2) la reinterpretación

¹ Inteligible en su opacidad, el fragmento significa en la medida en que puede desaparecer. Además, como señala Camelia Elías en *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, debe ser visto como acto de literatura, de lectura y escritura, por lo que puede considerarse sin empacho como un género performativo (2004: 16).

² Buena prueba de ella la ofrecen, por citar algunos títulos señeros, *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, *Los cuerpos partidos* (2019) de Álex Chico o *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza. Valga como ejemplo un fragmento de esta última obra, en el que la autora decide entrar en el cuarto de su hermana, víctima de un feminicidio en 1990, para abrir las cajas con sus cosas: «La mano sobre la perilla. El polvo que flota, ecuménico, dentro de los rayos de luz. Sus libros. Los posters que vio cada mañana. Las libretas. [...] La fricción lenta, chirriante, entre materiales disímiles. Algo con bordes maltrechos y con hedor [...]. Aquí estaba todo eso, intacto, una vez más» (50).

de la historia a partir de diferentes técnicas (montajes, yuxtaposiciones, anacronías); y, finalmente, 3) la frecuente intercalación de imágenes *otras* (dibujos y fotografías intervenidos, borrosos, abocetados u olvidados), aspecto al que se dedicará una especial atención.

2. Valor de los escombros

Se define al trapero -también llamado *quincallero, chamarilero, ropavejero-* como “persona que tiene por oficio recoger, comprar y vender trapos y otros objetos ya sin valor de uso”. Si ampliamos las connotaciones del término, surgen algunas ideas que tener en cuenta en la presente reflexión: el trapero camina continuamente -realiza, por tanto, una tarea en progreso- y suele encontrar por casualidad sus mayores *tesoros*; es tan paciente como ajeno a los valores *oficiales* de la sociedad, en la que suele ocupar un lugar marginal; y revuelve en los contenedores de basura, por lo que, al rescatar un objeto despreciado, le confiere nueva vida, devolviéndolo a nuestro presente.

No otra es la tarea de algunos de nuestros mejores narradores actuales que, como escribas de una violencia *olvidada*, recolectan despojos o, lo que es lo mismo, bucean en documentos excluidos de la historia -fotografías, recortes de periódico, informes desclasificados, requerimientos burocráticos- para acercarse, aunque sea de forma incompleta, a lo que sucedió. Los títulos que siguen esta consigna, a caballo entre los postulados del *New Historicism*, la novela policial y la docuficción, presentan a este *investigador* -con frecuencia autodiegético-³ cavando en las ruinas, aquejado de un síndrome de Diógenes que lo lleva a abrir carpetas perdidas en cajones y a husmear en archivos dañados por el paso del tiempo, a veces censurados durante años. Antologando testimonios olvidados -que colecciona con fruición- logra reconocerse como individuo y destraba los silencios que asolan a su comunidad. Así, en su condición de *chatarrero de datos, flâneur entre quincalla*, da cuenta de lo sucedido.

³ Así sucede en los relatos de filiación protagonizados por hijos de desaparecidos, que juegan con la autoficción como se aprecia en algunos de los títulos objeto de estudio en el presente artículo. Es el caso del narrador autodiegético que narra *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron; *Diario de una princesa montonera –110% verdad–* (2012), de Mariana Eva Pérez; *Quién te creés que sos* (2013), de Ángela Urondo Raboy; *Conjunto vacío* (2015), de Verónica Gerber; o *Aparecida* (2015), de Marta Dillon. Menos frecuente es la aparición del narrador homodiegético -en la base, por ejemplo, de *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?* (2013), de Sebastián Hacher (en este caso el narrador es un amigo de la *hija* que escarba entre las ruinas)- o del heterodiegético -de los que ofrecen buena prueba los relatos completamente ficcionales -no escritos por *hijas-Lengua Madre* (2010), de María Teresa Andruetto, y *El pozo y las ruinas* (2011), de Jimena Néspolo.

La suya es una tarea que parece seguir lo consignado por Walter Benjamin en «Sobre el concepto de historia» (2008: 303-318): esta es abierta, susceptible de ser completada y redefinida, y ejerce una incuestionable apelación ética sobre el presente. El mismo Benjamin propuso en *Obra de los pasajes* el recurso a imágenes fugaces y materiales marginados para acercarse a la verdad histórica y escapar de los discursos oficiales (2013). Se trata, pues, de asumir un método materialista, consciente de que en los objetos perviven las ideas: el *fósil* documental, en su pequeñez y parcialidad, deviene de este modo *emblema*, mostrando el todo o, al menos, otra “explicación de lo sucedido”.

Desde los años noventa del pasado siglo, son vitales los estudios que profundizan en el vínculo existente entre creación artística y cultura material. Bill Brown acuñó el concepto *Thing Theory* (2001) para albergar bajo esta denominación aquellas formulaciones que analizan las relaciones entre humanos y objetos desde la eclosión del capitalismo mercantil. En esta línea se desarrolla también el pensamiento de unos cuantos teóricos fundamentales. Mientras Arjun Appadurai postula que las cosas tienen “una vida social” (*The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* 1986), Remo Bodei puntualiza que estas nos instan a atender la realidad por representar vínculos con la vida de los otros —de donde procede la necesidad de relacionarnos con ellas intelectual y afectivamente (*La vita delle cose* 2010)—, y Bruno Latour deconstruye la dicotomía sujeto/objeto (con ella, la de humano/no humano) para defender la agencia social de los objetos (*Nous n’avons jamais été modernes* 1991).

Existe, pues, la necesidad de dispensar atención a las cosas que nos rodean, especialmente si estas se han convertido en desechos o, lo que es lo mismo, si han sido sacadas de su contexto de funcionamiento para convertirse en algo obsoleto, como ya apuntara Jean Baudrillard en *Le Système des objets* (1968). Es en ese momento cuando revelan su ambigüedad semántica y temporal, manifestando las distintas capas de significado que se encuentran concentradas en ellas⁴.

Su potencia significativa ya fue adivinada por los surrealistas, quienes revirtieron la interpretación de la sociedad de su época gracias al uso de *objets trouvés* (productos hallados por casualidad como etiquetas, sellos, latas de conserva, trozos de metal y tejido gastados,

⁴ En «La cosa», Martin Heidegger diferenció los objetos -productivos- de las cosas -que aparecen cuando estos dejan de servir para aquello por lo que fueron fabricados (Heidegger 1994: 148-150). En ese momento, lo inerte se preña de significaciones susceptibles de ser estudiadas desde el psicoanálisis y la fenomenología, esenciales para entender las obras que analizamos en estas páginas.

con los que elaboran subversivos *collages*). Así lo señaló el propio Benjamin, que reivindicó en «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea» «las energías revolucionarias que se contienen en lo «envejecido», como en las primeras construcciones de hierro, en las primeras fábricas, en las primeras fotografías, en los objetos que empiezan a extinguirse, en los pianos de salón, en los vestidos de hace cinco años, o en los locales mundanos de reunión cuando la *vogue* comienza a retirarse» (2007: 305-306).

En la misma línea de Benjamin, Agustín Fernández Mallo reivindica la potencialidad interpretativa del concepto de *escombro*, que representa lo Real -y, por tanto, problematiza el presente- frente a la embellecida -y, por tanto, falseada- *ruina*: «Ruina y escombro son, pues, conceptos y realidades diametralmente opuestas. Toda Ruina se aposenta en su correspondiente escombro, problemático y Real» (2018: 364). Puesto que «toda ruina dejará inaccesible el escombro que oculta» (2018: 365), el artista contemporáneo escarba -bucea topológicamente- en busca de los necesarios escombros.

Esta práctica es definida por Fernández Mallo como *docuficción* o, lo que es lo mismo, «representación artística de una experiencia íntima que no oculta el trayecto que de principio a fin lleva al artista a la consecución de la Obra» (2018: 188). La tarea, necesariamente personal -de ahí el valor que cobra la autoficción en estas creaciones- favorece las experiencias poliestéticas, pues «el trayecto de construcción de la obra entra como una parte más de la obra, y, como sabemos, todo trayecto, por su propio imperativo material, es una combinación de fragmentos analógicos y digitales» (2018: 189).

La literatura se ha mostrado muy receptiva a reflejar la influencia de los objetos en la experiencia humana. Su atención se ha centrado preferiblemente en los objetos rotos, envejecidos, mal usados o despreciados por sus dueños: entidades que, como supo ver Francesco Orlando en *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), abandonan su primitivo rol para ser vistas de un modo nuevo.

Estos *escombros* encuentran su acomodo natural en los relatos de filiación contemporáneos, en los que un *heredero* —usualmente hijo— inquieto y en tensión, carcomido por la sospecha a lo largo del proceso de investigación sobre la desaparición de su progenitor, renuncia a contar una historia colectiva para, por el contrario, mostrar cómo

el pasado afecta a su presente⁵. Así lo recalca Raquel Robles, autora de *Pequeños combatientes* (2013a), fundadora de HIJOS e hija de desaparecidos, en «Harry Potter: historia de un niño apropiado»: «Los huérfanos no son personas sin padres, al menos no son solo eso. Los huérfanos son -somos- arqueólogos, investigadores privados, desenterradores de detalles, buscadores de explicaciones» (2013b: n.p.).

Los restos con los que el *narrador traperero* interactúa se cargan de energía para convertirse en disparadores de recuerdos *imposibles*, fetiches de un tiempo pasado, talismanes a los que aferrarse en busca de la propia identidad. Y ello porque, como señala bellamente Emilia Perassi «el relato procesa la materia dispersa en unidad de la persona (la madre, el padre que los poseía). Restos metonímicos: son partes, pero de un todo, y a esta totalidad remiten, allá donde la máquina exterminadora quiso producir la nada. Restos-ropa, restos-huesos, restos-carta. Restos-foto, restos-cinta bebé, restos-dibujitos, restos-chupete» (2018: 258).

3. Estrategias *traperas*

Pasemos ya a hablar de los recursos desarrollados en estas escrituras para sacar a la luz los *escombros* del pasado.

3.1. La atención al *objet trouvé* en forma de carta, recorte o nota

Eyal Weizman ha acuñado el término *arquitectura forense* para definir la labor de detección de violencias soterradas en la materialidad de ciertos edificios (Weizman 2017). En la misma línea se sitúa la atención a la materia dispensada en los memoriales dedicados a los desaparecidos, como se aprecia en el *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* ubicado en *El Parque de la Memoria* bonaerense. Graciela Silvestri da buena cuenta de su significación en las siguientes líneas:

Se optó por materializar [el monumento] a través de un quiebre profundo y duro, como si la tierra hubiera sufrido un terremoto; los autores sabían que la herida geológica que

⁵ En *Encres orphelines*, Laurent Demanze subraya cómo estos textos superan la categorización de la novela tradicional para acercarse a la más abierta de *relato*:

Le récit de filiation est le récit d'une enquête ou d'une archéologie, qui collecte les bribes disjointes du passé. On passe d'une succession événementielle à une rétrospection herméneutique, et à l'ordre des faits se substitue le travail de reconstruction d'une mémoire incertaine, qui tente de rassembler une communauté à partir de ses ruines, et de dresser le portrait morcelé du passé. Mais il s'agit moins d'un roman que d'un récit, puisque si l'enquête de filiation se livre à un travail critique sur les défaillances de la mémoire, elle se déploie «à l'ombre du roman» (2008: 22-23).

configuraban con los nombres de cada detenido-desaparecido [...] escuetamente dispuestos, hablaba claramente a una vasta franja de la sociedad, y así [...] la piedra fundamental, atravesada por una profunda falla, alude a esta decisión (2000: 21) ⁶.

La materia, por tanto, se descubre esencial para retratar la *falla* provocada por la desaparición. Este hecho se puede trasladar sin empacho al campo literario. Así, reivindico el concepto de *escritura forense* para todas las obras que se anclan en los objetos para expresar la *herida* provocada por la ausencia. Se trata, pues, de investigar en la historia operando por sublimación en el sentido químico, partiendo de lo matérico y llegando a lo inmaterial. A partir de una realidad extremadamente concreta, experimentada a través del documento escrito o de la imagen -que asume un valor documental o de simulación pero, en ningún caso, pierde su condición elegíaca- se llega a la abstracción.

La *poética del tajo* resulta especialmente pertinente en estas obras, como se aprecia en el siguiente párrafo extraído de la novela de Patricio Pron *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011):

¿Cómo debía haber sido la novela [. . .]? Breve, hecha de fragmentos, con huecos allí donde [. . .] no pudiera o no quisiera recordar algo, hecha de simetrías —historias duplicándose a sí mismas una y otra vez como si fueran la mancha de tinta en un papel plegado hasta el cansancio, un tema mínimo repetido varias veces como en una sinfonía o el monólogo de un idiota— y más triste que el día del padre en un orfanato (2011: 135-36) ⁷.

En este caso nos encontramos con un *narrador trapeero* autodiegético, de claros visos autobiográficos. Aquejado por periodos de amnesia provocados por su habitual ingestión de psicotrópicos, se narra su progresiva recuperación de la memoria tras el regreso a Argentina desde Alemania. Lo consigue gracias a que retoma la investigación de un crimen aparentemente banal del que su padre, periodista de profesión desaparecido junto con su madre durante la dictadura, conserva recortes en una vieja carpeta. Estos serán los *escombros* que van trazando el camino de su búsqueda personal, pues, como señala el narrador: «Era como si mi padre hubiera deseado descomponer el crimen en un puñado de datos insignificantes, en un montón de documentos notariales, descripciones técnicas y registros

⁶ Estela Schindel avanza en esta idea en «Los sitios del terror y la desaparición en Argentina: trauma, materialidad y testimonio» (2020: 433-448).

⁷ La obra de Pron, estructurada en cuatro partes conformadas por viñetas numeradas -y que oscilan entre 31 y 72 secuencias-, presenta efectivamente vacíos, desórdenes cronológicos y reiteraciones para dar idea de las forclusiones que aquejan al protagonista. Así se aprecia, especialmente, en la primera sección -donde este se encuentra bajo los efectos de las drogas- y en la tercera, que alberga un episodio delirante a partir del cual atiende a su pasado y, como consecuencia, sana.

oficiales cuya acumulación le hiciera olvidar por un instante que la suma de todos ellos conducía a un hecho trágico» (2011: 121).

Como resultado de sus pesquisas, el protagonista superará un trauma que le ha llevado a pensar en listas —de lecturas, de recuerdos triviales, de acciones— signadas por la heterotopía⁸. Así, constatará que bucear en los *pecios materiales* del pasado supone, en realidad, aclarar su presente, «porque lo que mis padres y sus compañeros habían hecho no merecía ser olvidado y porque yo era el producto de lo que ellos habían hecho» (2011: 186).

Una experiencia muy similar es ficcionalizada por María Teresa Andruetto en *Lengua madre* (2010), de nuevo un título signado por la fragmentación, en el que las viejas cartas y fotografías cobran enorme importancia. En este caso, se nos cuenta la historia de una mujer nacida en un sótano del sur de Argentina de una madre perseguida por los militares. Criada por los abuelos y emigrada a Alemania, la protagonista regresa a su país para «ordenar los papeles» de la progenitora recién muerta, con la que siempre ha mantenido una relación distante. En ese momento las cartas —convertidas en objetos (fetiches personales), crípticas en numerosas ocasiones (se leen ya comenzadas o sin conclusión) — permitirán conocer lo que escribía la abuela, pero no tanto lo que pensaba la madre, a quien atisbamos solo en notas sueltas⁹. Sin embargo, la *narradora trapeera* no cesa en su afán de ordenar las misivas pues, como leemos casi al principio de la obra: «hubiera querido documentar lo que pasó, pero cómo saber lo que pasó. Justamente para eso quisiera documentar, para saber lo que pasó. Documentando uno se confronta a la verdad» (2010: 29)¹⁰.

⁸ Así se aprecia en el método que elige para realizar su propia descripción:

Un tiempo antes de que todo esto sucediera había intentado hacer una lista de las cosas que recordaba de mí mismo y de mis padres como una manera de que la memoria, que había comenzado ya a perder, no me impidiese recordar un par de cosas que quería conservar para mí [...]. Decía: Tuve una hepatitis grave cuando tenía unos cinco o seis años; a continuación, o antes, tuve escarlatina, varicela y rubéola, todo en el plazo de aproximadamente un año. Nací con los pies planos y éstos tuvieron que ser corregidos con unos zapatos enormes que me avergonzaban horriblemente; en realidad, jamás debería usar zapatillas [...]. Recuerdo haber llorado varias veces pero no lloro desde la muerte de mi abuelo paterno, en 1993 o 1994; desde entonces no lloro, presumiblemente porque la medicación lo impide. Quizás el único efecto real de la medicación es que impide sentir una felicidad completa o una completa tristeza; es como si uno flotara en una piscina sin ver nunca su fondo pero imposibilitado de acceder a la superficie (2011: 47).

⁹ Como señala Jordana Blejmar: «lo paradójico de la carta es que, si establece un contacto, solo lo hace a partir de un juego de desplazamientos (espaciales y temporales) y de ausencias (la del destinatario cuando se la escribe y la del emisor cuando se la lee)» (2016b: 186).

¹⁰ Con esta tarea cumple, además, la última voluntad de la que fallecida: «hay un motivo para que haga estas cosas, para que hurgue en los papeles y en la vida de su madre como lo está haciendo. Es que su madre le pidió que, llegado el caso, se ocupara de leer sus cartas y ordenar los libros» (2010: 13).

3.2. Los montajes *imposibles*

Atendamos a continuación a la reinterpretación de la historia *oficial* presente en estos textos, realizada a partir de montajes, yuxtaposiciones y anacronías. En este sentido, importa recordar de nuevo a Benjamin, quien nos enseñó que, para poner orden en los fragmentos inconexos del pasado, nuestro primer deber es desordenar la información recibida y crear nuevas relaciones entre los datos (2008: 307)¹¹.

En «Los pasos en las huellas: la novela de memoria en Argentina», Julio Premat da fe de las estrategias estructurales empleadas en estas obras:

Dinámicas de repetición o reflejo (el hijo hace lo que hizo el padre o se supone que es idéntico a él), retorno (se vuelve a aquello que simboliza lo perdido), pesquisa detectivesca (reconstrucción historiográfica de un pasado convertido en una narración, ficciones de archivos y reproducción de huellas e indicios), simultaneidad (el ahora del hijo está puesto en paralelo con un ahora del pasado, el del padre), fragmentación y pérdida (lo que surge y se impone son restos, pedazos, sombras, imágenes fugaces y no una historia completa; es una anamnesis en la que sigue dominando la carencia), espacializaciones (la descripción visualizante, cuando no la écfrasis, son condensados de tiempo interrogados y marcos significantes para representar al padre), etc. (2018: 132-133).

Estos procedimientos han conocido una amplia repercusión en otros contextos artísticos. Son significativos, en este sentido, los encuentros imaginados por Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia 1999-2001* (2012), recreación de momentos inexistentes -pero profundamente físicos- en los que hijos y padres se yuxtaponen en una misma imagen. Siguiendo este planteamiento, los documentalistas Natalia Bruschtein —*Encontrando a Víctor* (2005) — y Nicolás Prividera —*M* (2007) — se han imaginado retratados con sus jóvenes progenitores.

En los relatos de filiación, el montaje tiene lugar a veces a partir de una fotografía. Así se aprecia en *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* (2012), autoficción signada por la parodia en la que la autora, Mariana Eva Pérez, se posiciona como *narradora trapera* autodiegética y protagonista de un relato fragmentado —en el cual quedan huellas del blog homónimo en el que este se originó—, en el que escarba en su experiencia como hija de desaparecidos y hermana de un niño robado por el régimen. Con su característica ironía¹², la

¹¹ Se entiende así la reiteración de una escena en estos textos: el *hijo* trocea la carta legada por su progenitor para *bajarlo de su pedestal* y acercarse a la intimidad real del desaparecido. Así sucede, por ejemplo, en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (Hacher, 2013) o *Quién te creés que sos* (Urondo, 2013).

¹² Blejmar estudia este rasgo, característico de numerosos relatos de filiación recientes, en *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina* (2016a). Uno de los autores más destacados en esta vertiente paródica es Félix Bruzzone, quien, por cierto, realiza un interesante cuestionamiento del valor de los

autora realiza un *collage* y lo adorna con corazoncitos, estrellas y flores, imaginando un recuerdo rubricado por la frase «Mi primera foto con mi papá» (2012: 102):¹³



Ilustración 1 *Diario de una princesa montonera: 110 % verdad* (2012: 102)

Marta Dillon, sin embargo, se decanta por las palabras para compararse físicamente con su progenitora. En *Aparecida* (2015), híbrido de crónica, docuficción y diario íntimo, explica lo que supuso en su vida el hallazgo en el cementerio San Martín de cinco huesos del cadáver de su madre. Atendiendo a estos valiosos despojos, el libro muestra el interés por la corporalidad de la desaparecida, cuyos escasos restos termina enterrando en una espectacular ceremonia pública¹⁴. La identificación de madre e hija se hace clara en las siguientes líneas:

Tengo los pies de mi mamá, digo, pero no son los suyos.
Tengo sus piernas, pero son las mías.
Y los ojos más oscuros, pero como ella las pestañas.
Este es mi cuerpo, digo y no sé por qué la voz dice mi,
si son lo mismo
el que estuvo, el presente, el que puse donde no tenía.
El dolor se hunde en la materia
como se hunde el tiempo, el costado de mi boca, sobre
los labios, en los párpados, los hombros, las manos; cada
una de las partes blandas
que de ella se han ido (2015: 147).

objetos con sentido testimonial —cartas, imágenes familiares— en el relato «Otras fotos de mamá» (Bruzzone 2007: 37-46).

¹³ Se fabrica, así, una memoria falsa, pero efectiva-afectiva. Como destaca Karina Elizabeth Vázquez, «Pérez apela al fotomontaje y al collage para yuxtaponer imágenes suyas a las de sus padres. Al hacer esto, pone en evidencia su propio encuadre visual, el cual visibiliza el profundo esfuerzo emocional e intelectual de comprender las heridas causadas por la represión» (2016a: 129).

¹⁴ La importancia de realizar un fastuoso enterramiento de «lo que queda», con acompañamiento de amigos y grabaciones del momento subidas a la web, se manifiesta asimismo en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (Hacher, 2013), lo que destaca una vez más la importancia de la materia.

3.3. El uso de imágenes *otras*

La imagen borrosa, abocetada, censurada o intervenida —sea en forma de fotografía o dibujo—, recibe en estas páginas una atención privilegiada por constituirse en *objeto* esencial de las *poéticas de la desaparición*.

Alberto Santamaría, consciente de que «hoy narrar no es solo contar una cosa sino, de un modo más complejo, hacer creer esa cosa» (2016: 8), defiende esta idea apoyándose en una cita extraída de «El autor como productor»: «Lo que tenemos que reclamar, pues, del fotógrafo, es la capacidad de dar a su imagen un título concreto que la saque de las tiendas de moda y le confiera el valor de uso revolucionario. Y esta exigencia la plantearemos con el mayor énfasis cuando los escritores hagamos fotografías» (Benjamin, 2009: 307). De ahí, continúa Santamaría, la recuperación en nuestros días de una literatura *fakta* o «de hechos», que aboga por la ruptura de disciplinas, el anonimato y el amateurismo. En su base se encuentra el *ocerk*: montaje de retazos textuales de procedencia heterogénea que, en bastantes ocasiones, se acerca al esbozo literario (2016: 66).

Esta estrategia resulta especialmente relevante para trabajar episodios tachados de la historia. En *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art* (2005), Jill Bennett diferencia entre el arte que se basa en el trauma y el arte sobre el trauma, más bien narrativo desde el punto de vista tradicional. El arte defendido por Bennett y practicado por los autores comentados en estas líneas sería el citado en primer lugar, esto es, el basado en el trauma pero forjado contra el lamento, que intenta desmontar la manera de pensar para demostrar lo que no funciona como consecuencia de la fosilización de los lenguajes. De ahí su apuesta por mostrar una experiencia poliestética del mundo, por la que este es aprehendido sinestésicamente.

Encontramos un excelente ejemplo de este hecho en el uso de la fotografía presente en *El pozo y las ruinas* (2011)¹⁵, título en el que Jimena Néspolo se hace eco de un deseo manifestado con frecuencia entre sus coetáneos: «Necesitaba escribir esta novela, necesitaba dialogar con mi generación sobre ese tema, aunque con la distancia que me daba no haber

¹⁵ La desconfianza en el lenguaje presente en esta novela se reitera en *Episodios de cacería* (2015), distopía gótico-futurista en la que la protagonista pronuncia estas significativas palabras: «Entre las cosas en que he dejado de creer están las palabras. Ya no creo en su suficiencia comunicativa. Las palabras no dicen nada. Al contrario: ocultan todo. Cuanto más se dice, menos se comunica» (Néspolo: 9). De ahí que, en el texto, se inserten numerosas líneas tachadas —legibles pese a la raya que las atraviesa—, que permiten conocer la variante silenciada del discurso de la mujer frente al tribunal que la juzga.

sido hija de desaparecidos. Esa distancia me daba un plus de reflexión porque me permitía jugar sin ninguna culpa y, a la vez, sentía que debía hacerlo» (Pécora 2014).

Para responder a este objetivo, imagina la historia de Seg Cabrera, fotógrafo que, tras el abandono inesperado de su esposa, indaga en su identidad y se descubre como probable hijo de desaparecidos. La trama, que encierra numerosos puntos ciegos por adentrarse en hechos sepultados en el pasado, expresa lo *no dicho* a ritmo de *thriller* y mediante un variadísimo caleidoscopio de formas y contenidos que privilegian la dispersión frente a la progresión dramática y que incluyen entrevistas de televisión, *e-mails*, diarios, diálogos registrados con cámara oculta, cartas, titulares de noticias, informes a la policía, canciones y capítulos de una telenovela llamada *Pedro el Rojo*, serie a modo de cajas chinas que los personajes de la historia siguen con interés.

Pero en la obra importan, sobre todo, las referencias visuales¹⁶, de ahí que Néspolo haya pensado en un protagonista que trabaja como reportero gráfico y que ya en el inicio se reconozca el poder de revelación implícito en las imágenes:

Hay algo, una porción de la realidad, que aun teniéndola enfrente nunca llegamos a ver; se sabe: en nuestro campo visual hay un punto ciego, un pedazo de mundo tan ínfimo como inobservable... Luego tenemos esa u otra fotografía que nos enfrenta al mundo y a la vez al tiempo, a ese instante de indefinición suprema, ese sortilegio hecho de espera y decisión trágica, ese segundo en que la cámara capta lo que el ojo no, pero que luego el ojo abyecto reconoce como propio al verlo fuera de sí (2011: 32).

En *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013), Magdalena Perkowski analiza la importancia que adquieren en textos contemporáneos signados por el desafío expresivo las fotografías borrosas o mal enfocadas, que funcionan como advertencia de que algo se nos escapa y que se convierten en enigma al aparecer como documentación, pero ser simulación. Este hecho se manifiesta claramente en la obra de Néspolo, donde encontramos, asimismo, un manual para el manejo de la cámara Leica, un dibujo de *La dióptrica* (1637) de René Descartes (2011: 115) y varios episodios narrados desde el punto de vista ecrástico de la cámara.

Lo más significativo de esta estrategia viene dado, sin embargo, de que las páginas de *El pozo y las ruinas* se encuentran salpicadas de fotos sin comentario. A veces estas aparecen como notas a pie y otras en el cuerpo textual, ocupando toda la página o solo una parte, bien

¹⁶ Para profundizar en el valor de la fotografía como objeto documental, véase «La fotografía, paradigma moderno del archivo» (López-Gay, 2020:49-60).

realizadas o mal enfocadas, firmadas por el protagonista o anónimas (con lo que se traducen recuerdos de infancia llegados directamente del subconsciente de Seg). Sobre estas imágenes recae gran peso de lo que vamos descubriendo como lectores, por lo que llegamos al final de la obra con la conciencia de haber reunido sentidos en un ejercicio que conjuga la epifanía lírica, la meditación ensayística y el relato.

Hablemos, ahora, de otro tipo de fotografías insertas en textos de filiación. En «Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina» (2009), Ludmila Da Silva subraya el uso diferenciado de las imágenes empleadas por *los que buscan*: mientras las madres de las víctimas prefieren identificar a sus hijos usando fotos probatorias —civiles (tipo carné), porque su última intención es saber qué les ocurrió—, los *hijos* desean conocer las microhistorias de sus progenitores, lo que explica el rastreo de una intimidad que les fue arrebatada. De ahí su interés en exhibir «imágenes de sus padres en situaciones cotidianas, donde está retratada la familia y principalmente en las que ellos aparecen en brazos de sus padres» (350). Este hecho se encuentra potenciado porque esta es, efectivamente, la naturaleza de las imágenes-objeto que atesoran¹⁷.

La intervención continua de la imagen, con superposición de dibujos y alusiones desopilantes, da idea del extraordinario trabajo de *reinención* desarrollado por Mariana Eva Pérez en *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* (2012). Así se aprecia, por ejemplo, cuando al inicio de la obra refleja su encuentro con Néstor Kirchner en una foto que incluye una imagen de Cupido portando el arco y la flecha y sobrevolando las cabezas del entonces presidente y la autora:

Conoció a Kirchner y le contó que había llorado con su discurso de asunción, cuando reivindicó a los desaparecidos y los puso a refundar la patria, a la altura de los próceres y los inmigrantes. Espero no arrepentirme, lo amenazó casi, porque ella siempre fue chúcara ante el poder. Te prometo que no te vas a arrepentir, le contestó Kirchner. Tiene una foto que registra ese preciso instante [...] sagrado en la vida de la princesa de izquierda peronista. Clímax de fe en la política, orgasmo de credulidad (2012: 29).

¹⁷ La *nimiedad* de este acervo de imágenes es declarada por la protagonista de *Lengua madre*: «las fotos que tengo [de mis padres] no retratan ningún momento significativo. No dicen nada de lo que hacían ni de lo que les hicieron» (Andruetto 2010: 97). Destaco que esta novela es una de las pocas que no utiliza fotos *verdaderas* —esto es, de desaparecidos reales— en sus páginas, pues las imágenes integradas en el volumen proceden de la cotidianeidad familiar de la autora (víctima de la dictadura como joven militante de la izquierda, pero no hija de desaparecidos).

En la parte inferior de la foto, la autora escribe «PRINCE_NESTORK_01452» (2012: 30), ironizando sobre la inocencia que desprende el cuento de hadas, y mostrando su optimismo y confianza ideológica en ese momento:

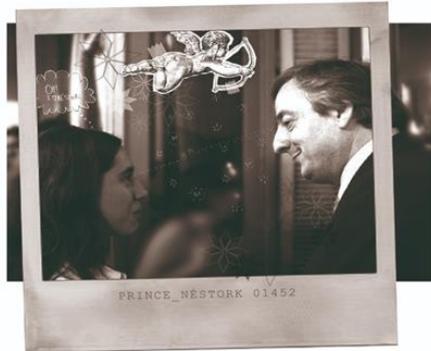


Ilustración 2 *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012: 3)

Mención especial merecen los recuerdos robados. Este hecho es denunciado por Ángela Urondo Raboy en *Quién te creés que sos* (2013), donde la autora narra cómo descubrió a los 18 años que sus padres (la periodista Alicia Cora Raboy y el escritor Francisco Paco Urondo) fueron militantes montoneros desaparecidos por la dictadura. Las fotografías arman la estructura del volumen en secciones tituladas «Documentos (palabras inapelables)», «Crónicas (palabras hacia afuera)» o «Conclusiones (palabras interiores)». En todos los casos, se repite la idea de que las fotos fueron sustraídas a quien más las necesitaba:

Salen del clóset unas fotos en las que estoy junto a mi padre (que estaba clandestino y no permitía que lo fotografiasen). Mi hermano, desobedeciendo la norma, tomó esas dos fotos que son las únicas en las que estamos papá y yo juntos. [...] En ambas, papá sale a media cara. Es apenas un refilón, un cuerpo que me sostiene [...] Con mamá tengo cuatro fotos. [...] Esas fotos las pude recuperar recién después de los 20 años (2012: 18).

La rabia permea las siguientes frases en relación con una imagen de su madre: «Busca algún rasgo familiar, algún recuerdo escondido en esos pocos milímetros de fotografía en blanco y negro, antes de tener que devolverla a su cajita naranja "para que no se rompa". (Eran las únicas fotos que había de ella y ni siquiera eran mías)» (2012: 108-109). Subrayo, por último, el comentario de la narradora sobre la única fotografía que posee, relacionada con la idea de *resto* por su durísima naturaleza, pero indiscutible en su materialidad: «Dentro de un sobre de papel madera, tengo una foto de papá, sin vida. La tengo hace más de 10 años, y todavía no sé qué hacer con ella. Es del legajo policial. Él aparece muy golpeado y todo hinchado» (2012: 200).

Imágenes crípticas, intervenidas o *robadas*: diferentes estrategias, en definitiva, para apoderarse de lo tachado y avanzar en la *poética de la desaparición*¹⁸.

Si la fotografía protagoniza los ejemplos anteriores, el dibujo lo hace en *Conjunto vacío* (2015), primera novela de la -también- artista visual Verónica Gerber¹⁹. En la obra, Gerber reflexiona sobre la experiencia del exilio y la memoria como hija de argentinos que debieron abandonar su país en 1976. Y lo hace desde el punto de vista de los que, como ella, nacieron y crecieron trasplantados a un lugar que no les pertenecía, criados entre dos *nadas* espaciales, entre silencios y borraduras solo definibles a partir del símbolo del conjunto vacío (\emptyset) elegido como portada de la novela. Así se plantea en este significativo fragmento:

Mamá(M) le decía Lito a papá, de cariño. Alguna vez la escuché decir que ese era su nombre de revolucionario. Luego papá dijo que él no fue revolucionario y que no tenía nombre secreto, que solamente repartía volantes en las fábricas. En mi familia todos se desmienten unos a otros y al final sólo quedan hoyos. Peor: nadie quiere hablar de los hoyos. En la primaria entendí que en México vive mi "familia nuclear", y la idea me convenció porque imaginaba una explosión que nos esparció a todos por el mundo. Esa bomba, en nuestro caso, se llama dictadura. Y el estallido, exilio. Mamá(M) también confesó que papá estaba en la lista negra Y después, indignada, dijo que todo el mundo estaba en la lista negra. Ahí quedó. Lo que oíamos llegaba así, de forma desordenada, montones de anécdotas sueltas que en mi cabeza no eran más que puro caos (2015: 33).

La novela cuenta la historia del desamparo provocado por el exilio. Esto explica que la autora escoja como hilo argumental la desaparición —o abandono, nunca queda claro— de la madre en la adolescencia de los hermanos protagonistas y cómo este hecho repercute en sus vidas futuras, marcadas por el desamor, la orfandad y el desarraigo: en suma, por el vacío. Para expresar este hecho, nada mejor que contar la historia con capítulos menguantes y frases cada vez más sintéticas, construidas en numerosas ocasiones en un lenguaje en clave en el que abundan las expresiones «al revés», las palabras truncadas y las disgrafías.

Como señala la protagonista, artista gráfica llamada también Verónica, «cuando un suceso es inexplicable se hace un hueco en alguna parte. Así que estamos llenos de agujeros, como un queso gruyer. Agujeros dentro de agujeros» (2015: 47). De ahí el recurso a los

¹⁸ Edoardo Balletta avanza en estos planteamientos —y, con ellos, en las diferentes formulaciones de la *escritura material* iconológica— en «Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura» (2015).

¹⁹ En esta original obra se aprecia el interés por traspasar las fronteras del lenguaje para comunicar lo indecible, preocupación que permea las exposiciones de Gerber —*Invisible Indecible* (2010)— y sus ensayos visuales —*Los hablantes* (2014), *El vacío amplificado* (2016)—, pero que se muestra, asimismo, en ensayos literarios como *Mudanza* (2010) y *Palabras migrantes* (2018). Se trata, pues, de un proyecto bien meditado, que ha dado lugar a una forma de expresión original y muy efectiva en sus planteamientos.

dibujos de esta *narradora trapera* que, al mismo tiempo que aboceta su realidad, bucea en los archivos de una exiliada argentina, identificada gradualmente con la experiencia de su madre.

Serán los diagramas de Venn —prohibidos durante la dictadura— los que permitirán expresar las partes incomunicables de su historia

A través de ellos se puede ver el mundo “desde arriba”, por eso me gustan los diagramas de Venn. No hay mucha documentación al respecto, pero durante la dictadura militar en Argentina se prohibió su enseñanza en las escuelas. [...] Los diagramas de Venn son herramientas de la lógica de los conjuntos. Y la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos, no tiene ningún sentido porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar, desunir, diseminar, desaparecer (2015: 91-92).

Ofrezco un ejemplo del empleo material del dibujo a continuación, donde la narración visual explica con especial efectividad los países en los que *entrevive* la madre:

Dos universos (U)
O, más bien, dos países:
Argentina (P1)
México (2P)
Y Mamá (M).
Tal vez si aprendiéramos a estar en dos lugares al mismo tiempo.
Mamá (M) encontró la forma de quedarse justo en medio, en un lugar donde nadie puede encontrarla (2015: 37).

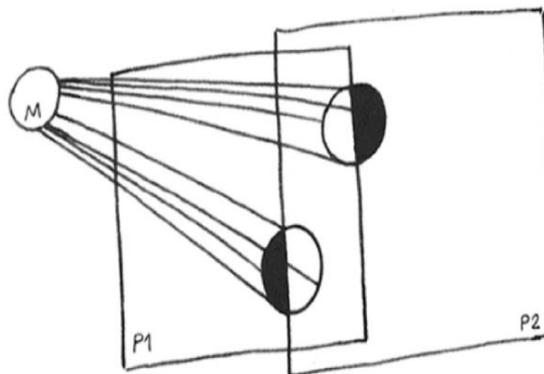


Ilustración 3 *Conjunto vacío* (2015: 37)

4. Conclusión

Llega el momento de concluir estas páginas, en la que espero haber demostrado la importancia del *narrador trapero* en diversos relatos de filiación contemporáneos argentinos: *escrituras* que se avienen perfectamente con los objetos de estudio del presente monográfico —heterodoxia, márgenes— y que ofrecen una estimulante respuesta a lo planteado en los discursos oficiales. La figura del recogedor de harapos, que escarba entre ruinas para sacar a la luz los escombros, se revela necesaria para *ver* de otra forma y documentar el horror, lo

que constituye sin duda una de las funciones más altas de ese ejercicio estético que llamamos literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRUEITTO, María Teresa (2010), *Lengua madre*, Buenos Aires, Mondadori.
- APPADURAI, Arjun (ed.) (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge UP.
- BAUDRILLARD, Jean (1968), *Le Système des objets*, Paris, Gallimard.
- BALLETTA, Edoardo (2015), «Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura», *Kamchatka*, 6, pp. 741-764.
- BARTALINI, Carolina (2017), «La carta de/al padre: Intermedialidad y afiliaciones estético-políticas en el entramado de *Cómo enterrar a un padre desaparecido* de Sebastián Hacher», *EX-Libris*, 6, pp. 139-155.
- BENJAMIN, Walter (2007), «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea», en Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol I*, Madrid, Abada, pp. 304-308. [1929].
- BENJAMIN, Walter (2008), «Sobre el concepto de historia», en Walter Benjamin, *Obras. Libro I. Vol. 2*. Madrid, Abada, pp. 303-318.
- BENJAMIN, Walter (2009), «El autor como productor», en Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol. 2*. Madrid, Abada, pp. 306-311.
- BENJAMIN, Walter (2013), *Obra de los pasajes*, en Walter Benjamin, *Obras. Libro V. Vol. 1*. Madrid, Abada.
- BENNETT, Jill (2005), *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art* (2005), Stanford, Stanford University Press.
- BLEJMAR, Jordana (2016a), *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*, Liverpool, Palgrave Macmillan,
- BLEJMAR, Jordana (2016b), «Ficciones del yo y memoria epistolar de los años setenta en Argentina», en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (eds.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 167-191.
- BODEI, Remo (2010), *La vita delle cose*, Roma, Laterza.
- BROWN, Bill (2001), «Thing Theory», *Critical Inquiry*. 28. 1, pp. 1-22.
- BRUSCHTEIN, Natalia (dir.) (2005), *Encontrando a Víctor*. Documental. Disponible en <https://player.vimeo.com/video/72786445?h=276d333ee3> (bajado el 15/06/2022).
- BRUZZONE, Félix (2007), «Otras fotos de mamá», en Félix Bruzzone, *76*, Buenos Aires, Tamarisco, pp. 37-46.
- DA SILVA, Ludmila (2009), «Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina», en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, pp. 337-361.

- DEMANZE, Laurent (2008), *Encres orphelines*, Pierre Bergougnoux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, Editions José Corti.
- DILLON, Marta (2015), *Aparecida*, Buenos Aires, La Página.
- ELIAS, Camelia (2004), *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Bern, Peter Lang.
- GERBER, Verónica (2010), *Invisible_Indecible*, Exposición individual curada por Mauricio Marcín, Ciudad de México, Museo de la Ciudad de México.
- GERBER, Verónica (2010), *Mudanza*, México, Auieo/Taller Ditoria
- GERBER, Verónica (2014), *Los hablantes*, México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- GERBER, Verónica (2015), *Conjunto vacío*, México, Almadía.
- GERBER, Verónica (2016), *El vacío amplificado*, México, Impronta Casa Editora
- GERBER, Verónica (2018), *Palabras migrantes*, México, Impronta Casa Editora.
- HACHER, Sebastián (2013), *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?*, Buenos Aires, Marea Editorial.
- HEIDEGGER, Martin (1994), «La cosa», en Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Del Serbal, pp. 143-162.
- LATOUR, Bruno (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, París, La Découverte.
- LÓPEZ-GAY, Patricia (2020), «La fotografía, paradigma moderno del archivo», en Patricia López-Gay, *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 49-60.
- NÉSPOLO, Jimena (2011), *El pozo y las ruinas*, Barcelona, Los Libros del Lince.
- NÉSPOLO, Jimena (2015), *Episodios de cacería*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- NOGUEROL, Francisca (2020), «Hacia una poética del tajo: escritura y memorias rotas», en Ottmar Ette e Yvette Sánchez (eds.), *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 49-68.
- NOGUEROL, Francisca (2020), «Escrituras expandidas: continuidad y ruptura en el siglo XXI», en Robin Lefère, Fernando Díaz y Lidia Morales (eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*. Alicante, Universidad de Alicante, 2020, pp. 49-72.
- NOGUEROL, Francisca (2022), «Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas», en Teresa Gómez Trueba y Rubén Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Bern, Peter Lang.
- ORLANDO, Francesco (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- PÉCORA, Paulo (2014), «Jimena Néspolo presenta *El pozo y las ruinas*, novela sobre el tema de la identidad», *Télam*, 5 de septiembre. En <http://www.telam.com.ar/notas/201409/77071-jimena-nespolo-presenta-el-pozo-y-las-ruinas-novela-sobre-el-tema-de-la-identidad.php> (bajado el 12/04/2019).
- PERASSI, Emilia (2018), «Testimonio y genealogía: Marta Dillon, Julián López, Sebastián Hacher y Mariana Corral», en María A. Semilla Durán, Marie Rosier y Sandra Hernández (eds.),

Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica. Lyon, Université Lumière Lyon 2, pp. 243-263.

- PÉREZ, Mariana Eva (2012), *Diario de una princesa montonera –110% verdad–*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- PERKOWSKA, Magdalena (2013), *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- PREMAT, Julio (2018), «Los pasos en las huellas: la novela de memoria en Argentina», *Romanica Olomucensia*, n° 1, pp. 125-138.
- PRON, Patricio (2011), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Barcelona, Random House.
- QUIETO, Lucila (2012), *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999–2001*, Buenos Aires, Casa Nova.
- RIVERA GARZA, CRISTINA (2021), *El invencible verano de Liliana*, Barcelona, Random House.
- ROBLES, Raquel (2013a), *Pequeños combatientes*, Buenos Aires, Alfaguara.
- ROBLES, Raquel (2013b), «Harry Potter: historia de un niño apropiado», *La Granada*, julio, n° 1, n.p.
- SANTAMARÍA, Alberto (2016), *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política*, Santander, Textos (in)surgentes.
- SCHINDEL, Estela (2020), «Los sitios del terror y la desaparición en Argentina: trauma, materialidad y testimonio», en Roland Spiller, Kirsten Mahlke and Janett Reinstädler (eds.), *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlín, De Gruyter, pp. 433-448.
- SILVESTRI, Graciela (2000), «El arte en los límites de la representación», *Punto de Vista*, 68, pp. 18-24.
- URONDO RABOY, Ángela (2013), *¿Quién te creés que sos?*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- VÁZQUEZ, Karina Elizabeth (2016), «Otra piel, la misma piel: Contacto y aparición en cuatro textos que abordan la última dictadura cívico-militar (1976-1983)», *Landa*, 5.1, pp. 240-257.
- WEIZMAN, Eyal (2022), *Arquitectura forense. Violencia en el umbral de detectabilidad*, Lugo, Bartlebooth.

ÁLVARO CUNQUEIRO: TAMBIÉN ENTRE PUCHEROS ANDA LA IMAGINACIÓN

CÉSAR PRIETO ÁLVAREZ

cprieto@xtec.cat

INSTITUT EUGENI XAMMAR, L'AMETLLA DEL VALLÈS

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resumen: Personaje heterodoxo en su trayectoria biográfica y en su obra, Álvaro Cunqueiro fue capaz de construir una vida llena de leyendas y de publicar unas novelas plagadas de fantasía, una fantasía que vuelca también en sus libros de carácter gastronómico. Los saberes culinarios se despliegan en sus textos narrativos, en el periodismo y en sus guías de viaje, pero donde se destaca como un gran irreverente es en los libros de cocina. Para conocer, en primera instancia, cómo actúa en ellos y cuál es su construcción estética, establecemos, en primer lugar, una catalogación de las obras en las que aborda como tema principal la gastronomía.

En ellas, utiliza técnicas intertextuales para transformar platos en mundos de heroicidad clásica o en caballeros medievales. Las guías de cocina pierden su valor utilitario y prescriptivo para convertirse en fuente de estampas literarias deslumbrantes. Así pues, el lector, que creía haber comprado un volumen que le ayudaría como cocinero, se encuentra en una habitación donde almuerza con Alonso Quijano o asiste a la escena del balcón de *Romeo y Julieta*.

Al mismo tiempo, en la construcción de los platos, Cunqueiro se guía de recuerdos y sensaciones, más que de cantidades e ingredientes; con lo cual, el factor práctico que debería tener un libro de recetas se pierde ya totalmente. A este trasvase entre mundos que, en principio, no deberían estar conectados y a la deslumbrante imaginación de Cunqueiro va dedicado este artículo.

Palabras clave: Gastronomía, Intertextualidad, Galicia, Materia de Bretaña, Cervantes.

Abstract: An unorthodox character in both his biography and in his work, Álvaro Cunqueiro lived a life full of wild tales and published novels bursting with imagination, an imagination that also spills over into his gastronomic books. His narrative texts, journalism and travel guides share his culinary knowledge, but it is his cookbooks that reveal the full extent of his irreverence. In order to understand his behaviour and aesthetic construction, we first establish a catalogue of the works in which gastronomy is the main topic.

In them, he uses intertextual techniques to transform dishes into worlds of classical heroism or into medieval knights. The cookbooks lose their utilitarian and prescriptive value, instead becoming a source of dazzling literary accounts. The reader, thinking they bought a book that would help them as a cook, instead finds themselves in a room having lunch with Alonso Quijano or observing the balcony scene from *Romeo and Juliet*.

At the same time, Cunqueiro is guided by memories and sensations rather than quantities and ingredients when putting together his recipes; as such, the practical factors that usually characterise cookbooks are lost completely. This article is dedicated to this transfer between worlds that should not normally be connected as well as to Cunqueiro's astonishing imagination.

Keywords: Gastronomy, Intertextuality, Galicia, Arthurian Romance, Cervantes.

La obra de Álvaro Cunqueiro rebosa de pequeñas heterodoxias que lo alejan del rumbo que tomó la cultura peninsular durante el siglo XX. Apunta a ellas con las publicaciones que, desde el desván de su casa familiar de Mondoñedo, hacía circular a unos tempranos veintidós años (*Galiza. Mondoñedo (1930-1933)*, 1999), o con sus novelas, que la crítica contemporánea consideró siempre lejos de los parámetros narrativos al uso: la narración comprometida de los años cincuenta y la experimentación de los setenta, horquilla temporal entre la que se sitúa su producción.

Pero donde se destapa la heterodoxia por todos los ángulos es en su utilización del género coquinario, no tanto por cultivarlo, sino por la destrucción interna de las rígidas normas de su tipología. Emilia Pardo Bazán, Joan Perucho o Néstor Luján compusieron varias obras sobre cocina, pero eran textos que respetaban las características de la construcción instructiva, mientras que Álvaro Cunqueiro las retuerce, las adapta a su estilo y consigue unos manuales poco útiles, pero llenos de sugerencias.

1. Una poética entre fogones

Las obras que se embarcan en el género culinario presentan un objetivo claro: guiar al cocinero en la resolución de sus platos. Sin embargo, Cunqueiro se aparta en muchas ocasiones de la finalidad que mueve al género para adentrarse en terrenos en los que las impresiones subjetivas tiñen de espíritu literario sus páginas. El lector percibe, conforme avanza la lectura, cómo aparecen personajes que no deberían estar ahí y cómo el paisaje semántico que esperaba ha cambiado, hasta el punto de hacer que se olvide de los referentes sobre los que quería informarse al iniciar el libro para dejarse llevar por la magia de la imaginación.

Asimismo, puede parecer extraño que, dentro de este grupo de obras de intención eminentemente práctica, se puedan rastrear mensajes que tienen como función primordial indagar en los mecanismos propios del arte literario, ya que sus estrategias y su finalidad unidireccional estarían muy alejadas de los objetivos de un texto de teoría estética. Antes de abrir las páginas de un manual coquinario ya tenemos formado un horizonte de expectativas, que se resolverá satisfactoriamente si el plato conseguido resulta sabroso. Todas las herramientas lingüísticas van encaminadas a una creación material y el contexto está formado por referentes cuya conexión con los significantes es totalmente denotativa: «laurel», en un texto de cocina, tiene un único y marcadísimo significado.

De la misma manera, en este tipo de obras tampoco ha de ser común la conexión intertextual con textos de ficción. Si algún caso hubiera, la ligazón se establece con otras obras de la misma condición y, aún con ello, resulta poco efectiva. Las alusiones que se alejen del propósito instructivo suponen distorsión y ambigüedad, cualidades todas ellas impropias de los textos prescriptivos. En principio, no es posible tender puentes entre libros de cocina y textos de ficción porque se trata de universos diferentes. Sin embargo, los volúmenes en los que Cunqueiro trata estos aspectos rebosan de hilos que los van uniendo a entidades literarias, no solamente a textos construidos con los mismos materiales, caso del *Picadillo*¹ (Puga y Parga, 2001), el recetario de más éxito a principios del siglo XX, modelo para los convites burgueses gallegos, al que critica abiertamente en *A cociña galega*:

Cito a “Picadillo”, como ven, porque é o único testo que temos en Galicia, e porque xa dixeran que refrexaba o grande momento da cociña burguesa de finais do século pasado, con moita receta foránea tamén, pro eso non fai ao caso. Cito pra coincidir e pra disentir. As mais das veces, craro, si desinto, é por forza da cociña de meu, da miña casa ou da miña vila, pro outras é en virtude de principios, dunha filosofía dos sabores, ou por coidar que é millor unha tradición que outra, ou por disquisicións que grandes “gourmets” teñen feito sober de platos parellos da cociña cristiana occidental (1973: 46).

Advirtamos que la visión de Cunqueiro se apoya no solo en escuelas eruditas, sino que apela principalmente a la literatura coquinaria oral. Como en la narrativa o la lírica, en la cocina también existe una línea culta y otra popular. Cunqueiro asienta sus raíces en esta última. La repetición tres veces del posesivo en primera persona subraya que hace suya la tradición culinaria que recibió de niño y que, solo posteriormente, la completa con las interpretaciones que los «grandes gourmets» hacen de sabores y texturas.

En el fondo, la construcción de su mundo gastronómico es equivalente a la de su mundo literario. En este último, numerosos comentarios en entrevistas o artículos nos indican que el germen de su prodigiosa capacidad fabuladora se asienta en historias que escuchó de pequeño en su casa, base a la que fueron añadiéndose posteriormente, para sazonalas, referencias cultas. En una de las pocas reseñas que se han desplegado sobre estas obras, el libro misceláneo *Álvaro Cunqueiro (1911-1981)*, si algo se destaca es ese poso de tradición que anima sus comentarios sobre cocina (Salgado y Villanueva, 1991: 138): «[...] mais que un recetario, é unha reflexión sobre a nosa cociña e as materias preferidas na nosa

¹ Este curioso personaje fue popularísimo en su época como redactor desde 1895 de los periódicos *El Noroeste* y *El Orzán*. Sus columnas y críticas en el primero tenían como tema único la gastronomía, y ello le llevó a publicar algunas obras como la que referenciamos, aparecida en 1905.

terra que arrinca dunha cuestión que intrigaba fundamente ó autor: a de se os galegos chegamos por nós mesmos a unha cociña propia e característica».

Como habíamos empezado a apuntar, más allá de su utilidad como tratados gastronómicos, las obras de Cunqueiro que pueden inscribirse en este género suponen un verdadero festival de referencias intertextuales, lo que demuestra que sus textos culinarios no son meros manuales al uso; no se trata de guiar los pasos hasta llegar a la elaboración de una receta, sino de evocar en la imaginación las sensaciones que esta produce, de otra manera no se entendería la utilización continua de la elipsis.

Pensemos en qué podría pasar si en un libro de recetas se nos esconden datos que el lector ha de completar por sí mismo; pues en Cunqueiro, al describir un plato, le importan más las evocaciones que la recta construcción y combinación de sus ingredientes. Un evidente ejemplo de este tipo de construcción proustiana, que no atiende a tiempos, espacios ni cantidades, sino a un perfume asentado en la memoria, la tenemos en la guía gastronómica que anteriormente hemos referenciado. Se trata de encauzar al cocinero en la elaboración de un cocido, y Cunqueiro lo plantea de la siguiente manera:

Un bon cocido leva moitas cousas: leva xamón e lacón, leva carne fresca, leva touciño e chourizos, leva verdura -que poden ser uns grelos pero pode ser tamén repolo-, e leva galiña, e tamen leva garabanzos. E as patacas por descontado. E a carne de porco que vai no cocido aínda se lle pode engadir a orella, e si hay costela salpresa, pois costela. E na auga na que se cocéu a carne, e pinchando nela un par de chourizos, faise unha boa sopa, que pode ser de fideo ou de arroz. Fan falla tres fontes pra servir un cocido, que nunha vai a carne de porco, noutra a galiña coa carne fresca, e noutra as patacas cos chourizos e os garabanzos (1973: 41-42).

Podemos establecer una comparación con un manual de orden más estricto e información más precisa, para después analizar las diferencias y observar de qué manera Cunqueiro cede las pautas al buen arbitrio del cocinero. Vamos, pues, a exponer la receta del mismo plato tal como la redacta Simone Ortega en *Nuestra cocina*:

COCIDO CON LACÓN, JAMÓN Y CABEZA DE CERDO

Ingredientes (para 6 personas)

½ Kg de garbanzos
¼ Kg de carne de ternera
¼ Kg de tocino
150 g de lacón
150 g de jamón
2 chorizos
1 Kg de repollo
½ Kg de cachela (cabeza de cerdo)
¼ de gallina
1 Kg de patatas
Agua fría

Sal

La víspera ponga los garbanzos en remojo en agua templada con un poco de sal.

En una olla ponga el lacón, el jamón, la ternera, la gallina, el chorizo, el tocino y el trozo de cabeza de cerdo. Cubra con abundante agua fría y póngalo en el fuego para que cuezan.

Al empezar a hervir, añada los garbanzos y sale con moderación, por los embutidos. Cuézalo a fuego lento durante más o menos dos horas o dos horas y media.

Pasado este tiempo saque casi todo el caldo, dejando solo lo de la olla cubierto para que guarde el calor. En el caldo puesto en un cazo cueza las patatas peladas, lavadas y cortadas en trozos no muy grandes, así como el repollo picado, quitándole las partes duras de las hojas. Déjelo de 30 a 40 minutos, hasta que todo esté bien cocido.

Sirva el cocido en tres fuentes. En una, las patatas con el repollo; en otra, los garbanzos con el chorizo cortado en rajitas, y en la tercera, la ternera con las carnes (1997: 139-140).

Una ojeada rápida deja bien claras las diferencias entre ambas fórmulas. La primera de ellas es que se trata de dos técnicas distintas. Simone Ortega utiliza un mecanismo narrativo —de ahí la abundancia de conectores y especificaciones temporales—, mientras que Cunqueiro presenta una descripción que toma el plato ya construido y dedica su discurso a repasar los ingredientes, de ahí la abundancia de conjunciones copulativas.

Elemento imprescindible en toda receta es una detallada exposición de sus componentes. En este caso, ambos autores se aplican a efectuar un listado y coinciden en sus bases fundamentales. Cunqueiro agrega a los de Simone Ortega los grelos y la costilla, añadidos poco significativos en un género que suele vivir en pequeñas variantes como las recetas, y los fideos, que ya pertenecen a un plato complementario; sin embargo, el autor gallego no ajusta las raciones de cada uno de los ingredientes, dato relevante para el buen resultado final. Su colaboradora, Araceli Filgueira, en un suplemento de *Faro de Vigo* dedicado a las facetas gastronómicas de Cunqueiro, aparecido con motivo del décimo aniversario de su muerte, apunta también este motivo (1991: 7): «Cunqueiro cuando daba una receta no precisaba mucho. No daba las cantidades exactas». Guilherme Campos (1991: 92) insiste en esta indefinición, pero va más allá y hace hincapié en que las elipsis tienen como objetivo el mismo que nosotros argumentamos para el grueso de sus obras culinarias: «em geral nom dá percentagens de ingredientes, pois entende que a cozinha tem que ter umha impronta pessoal, de cada cozinheiro, deve ter umha imaginaçom, umha concepçom subjectiva; sempre considera que o autor deve aportar a sua imaginaçom».

También es evidente la atención a los detalles de Ortega frente a la nebulosidad del autor mindoniense. La primera apunta pequeños matices —«trozos no muy grandes» o «quitándole las partes duras de las hojas»— de los que el segundo prescinde, todo se resuelve en cuatro perífrasis de posibilidad, que no ayudan en nada a la función práctica que se supone

han de poseer estos tratados. También significativo para demostrar que se trata de textos de géneros diferentes es la nula precisión de Cunqueiro en cuestiones de estructura. Es evidente que una receta ha de cuidar muy bien el orden de aparición de los ingredientes. Por ello, Ortega hace que se presenten los garbanzos desde el día anterior; tras ellos, todas las carnes y, en último lugar, las verduras. En Cunqueiro aparecen todos mezclados de forma indiscriminada, de forma que es imposible saber cuál es la temporización adecuada.

Así pues, Cunqueiro descarta los engarces temporales; en cambio, Ortega cuida especialmente, desde el «víspera» inicial, de ir señalando cada momento con marcadores temporales («al empezar a hervir»), complementos preposicionales («de 30 a 40 minutos» y «durante más o menos dos horas o dos horas y media») y oraciones de participio («pasado este tiempo»), que dan al conjunto del texto un preciso aire narrativo que es inherente al género culinario. La imprecisión de Cunqueiro en datos temporales y cuantitativos nos permite deducir que su obra está destinada a un lector que conoce todo lo que se pretende explicar, un narratario ya informado. Fijémonos en que no hay ni siquiera un imperativo y que la fórmula «por descontado» no entraría en el contexto de una receta al uso.

Cierto es que, en algún otro momento, sigue estrictamente las reglas de composición que hemos sancionado como propias de un recetario y ofrece precisión en las cantidades y tiempos. Tal sucede en el caso del escabeche de ostras en *A cociña galega*:

Tíranse as ostras das cunchas, ben enteiras, e dáselles unha volta na tixela, sin rebozar, e que non as queime o aceite, que ha de sere do millor. Hai que ter moito tencontén nesta parte da preparación. Unha vez frías, vanse poñendo con xeito dentro do barriliño, e alí están en agarda do escabeche, que se fai co aceite que sobrou de fritir as ostras, engadíndolle outro limpo, dourando no todo uns allos que, ao seu tempo, tíranse. Misturouse viño branco seco con vinagre, a partes iguáis. Isto co aceite, axúntanse, e ponse a ferver, cunhas follas de loureiro, sal, uns grans de pimenta. Ferva que ferva que se consuma un pouco. E cando se pensa que xa está, arrédrase do lume, déixase enfriar, e canto máis frío mellor, bótase sober das ostras no seu barriliño... (1973: 66-67).

Todos los rasgos que veíamos que definían el género culinario en el libro de Simone Ortega se reproducen aquí de manera exacta, aun cuando se evita definir de forma precisa el proceso. La receta, por lo menos, cuenta con las precisiones necesarias: el uso de conectores («Unha vez frías, ...», «Cando se pensa...»), el juego de cantidades, siquiera con cierta aproximación («a partes iguáis», «uns grans de pimenta»), y una estructura que se ajusta perfectamente al orden que ha de seguir una narración en cuanto a la aparición de los personajes, que en este caso son las ostras.

Con todo ello, si de lo que se trata no es de construir un recetario, cabría preguntarse qué es lo que pretende Cunqueiro al escribir sus manuales de cocina. La respuesta no puede ser definitiva; como en sus novelas, se vuelcan sueños, historia, mito, fantasía, evocaciones del pasado, tipos populares gallegos, múltiples tonalidades que van desde lo personal a lo novelesco. Al rematar la presentación del cocido, inmediatamente se le abre un mundo de resonancias infantiles que, extrañamente, en el texto culinario que reseñamos, aparece más detallado que las recetas estrictas:

E aínda me lembro de cocidos, cando rapaz, en casa dos meus avós, en Riotorto, na vella terra luguesa de Miranda, que viña tamen á mesa outra fonte con castañas cocidas, peladas do todo, e coelas unha pelota de carne picada co seu ovo duro e o seu allo, e algo picante (1973: 41).

De igual manera, en la misma obra, al tratar de «as filloas», evoca la vieja cocina que lo resguardaba del frío exterior. Con cuatro pinceladas dibuja el contraste que se imprimió en su alma de niño (1973: 150): «nas miñas memorias dos días infantís, están seráns de vendaval e choiva, ou de nordés e neve, e na vella cociña, unha criada de nós facendo as filloas». Se trata, pues, de libros heterogéneos y disidentes —Jordi Cerdà en un artículo para el volumen colectivo *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas* (2003: 87), califica su crítica gastronómica de «força heterodoxa»—, que sacrifican la claridad de su exposición a la distracción del estilo.

Hay un momento en especial, en *A cociña galega*, en el que Cunqueiro establece una relación entre estética y gastronomía. Se trata de realidades cuyos géneros representativos se encuentran bien alejados: en el primer caso, lo que se cocina son referentes que no tienen una existencia más allá de ser mecanismos mentales; en el segundo caso, tanto los ingredientes como el resultado final deben moldearse de manera física y acabar perteneciendo al plano de la realidad. Sin embargo, Cunqueiro ensambla imaginación y realidad para ofrecernos un nuevo producto. Y lo hace del siguiente modo:

Cantas máis noticias se teñan dunha cousa de comer e de beber, millor saberá esta. Xa o espicou moi ben Bertrand Russell no seu ensaio tituado *Os coñecimentos inúteis*, que el, dende que soupo que os melocotóns viñeron de China, que uns ósos deles atopóunos o gran rei Ianisko nas faldriqueiras duns prisioneiros chineses, que da India pasaron á Persia, de onde os nomes pexigo, pexego, albaricoque, albérchigo e que houbo en francés unha confusión con precoz, de onde *apricot*, etc., gostábanlle moito máis os melocotóns (1973: 72-73).

Se produce aquí una interesante disemia. Por dos veces utiliza la palabra «melocotóns», pero se trata de dos realidades diferentes. En el primer caso, nos encontramos con un melocotón cuyo referente es libresco, personificado casi en un personaje de novela,

que sufre unos avatares históricos o da pie a unas consideraciones etimológicas. En el segundo caso, se trata de unos «melocotóns» que se degustan, es decir, cuyo referente es real, con su peso que se puede calibrar sosteniéndolos en la mano, su textura, su color y su sabor. El placer que nos proporciona el primero es intelectual, el del segundo es físico. Se podría decir que los únicos datos que necesitamos para evaluar su calidad son los que procesan los sentidos. Sin embargo, Cunqueiro propone una curiosa simbiosis y a la corporeidad de la fruta se añade la imaginación y la historia como una de las pruebas de su virtud, se le inyecta a su realidad un contenido intelectual que acrecienta su calidad. Así consigue dar consistencia y materialidad a lo que no va más allá de un simple saber erudito y, al mismo tiempo, cargar los sabores con un peso mítico e imaginativo. El placer se concentra en los sentidos y en la mente.

Incluso puede darse el camino contrario: determinados manjares, al excitar los sentidos, ofrecen más finura al intelecto. En una de las visitas de Cunqueiro a Barcelona, su amigo Néstor Luján lo quiere agasajar y lo invita a un restaurante de lujo. En una crónica del banquete incluida en *La cocina cristiana de Occidente* (1969: 114-115), Cunqueiro habla de los entrantes, de la crema de langosta y de una botella de vino que Luján había escogido de su propia bodega: un *Château d'Yquem* de 1953. Recuerda entonces que Montaigne era de la zona donde se encuentran esos viñedos y remata evocando su obra: «Tengo la seguridad de que, si hago ahora mismo una nueva lectura de los *Ensayos* —que tanta compañía me llevan hecho a lo largo de la vida—, notaría aquí y allá la claridad irrefutable de ese precioso Château d'Yquem». La cocina, así, llega a alcanzar el mismo nivel que las más cuidadas elaboraciones del alma humana —Cunqueiro se propone adscribirla a las creaciones del espíritu— y se convierte en una idea al mismo tiempo que en algo material. Según señala Pilar González Martínez en un artículo para *Los Cuadernos del Norte* (1981: 25) de justas y atinadas palabras, «la gastronomía de Cunqueiro borra la frontera que existe entre la vida y el sueño».

Se establecen, pues, dos estéticas divergentes en Cunqueiro a la hora de enfocar las preparaciones y presentaciones culinarias. Por un lado, defiende una resolución de los platos en la que entra la tradición oral, con las características afines a la literatura de este tipo: transmisión intergeneracional, existencia de variantes, uso de materiales que tienden a la sencillez y claridad; por otro lado, defiende una cocina culta, la presencia de la retórica en los platos, combinaciones originales o impensables. En otra obra culinaria —*El libro de la cocina española. Gastronomía e historia*—, Néstor Luján (2003: 79) entiende perfectamente este doble

camino al hablar de que Cunqueiro defendía «una cocina a veces humilde, sabrosa y rústica, otras heráldica, barroca y noble, como viene en los antiguos cronicones, respetando la pureza del hallazgo antiguo».

Todo esto justifica de sobrada manera la continua inclusión en las obras culinarias de referentes intertextuales. Se trata de situar a la cocina en un contexto cultural que le otorgue carga erudita, con el objetivo de proporcionar mayor satisfacción a la hora de enfrentarse a los platos. A partir de lecturas, tradición oral e imaginación, esos platos asumen una dimensión que los trasciende y los dota de rasgos míticos.

2. Las obras canónicas

Cunqueiro editó cuatro volúmenes que se dedican plenamente a la cocina y un repertorio de textos periodísticos que inciden, en mayor o menor medida, en temáticas gastronómicas. Se abren las publicaciones monográficas con un libro escrito en 1958, a medias con su amigo José María Castroviejo. Lo titularon *Teatro venatorio y coquinario gallego* y su tirada alcanzó los quinientos cuarenta ejemplares, agotados de inmediato. Por fortuna, se reeditó cuatro años después en otra colección de difusión más amplia y con otro título — *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia*—, que respetaba, eso sí, el contenido original, excepto en el añadido de algún texto que habían olvidado adjuntar para la edición *princeps*.

En él, Cunqueiro se encarga de la sección «La buena cocina», centrada en platos de caza. Antes de entrar en materia, se entretiene el autor mindoniense en teorizar sobre sus ideas culinarias en un prefacio que lleva como sugerente título «Discurso preliminar. Laude a Venus, escolios a Baco y epístola a los cocineros y cocineras». Se escuda para su disertación en un heterónimo, que no es otro que el cervantino «caballero del verde gabán». Ello le permite tender innumerables puentes al mundo clásico y renacentista, autorizar sus opiniones, defender la tradición en los fogones y salpicarlo todo de citas. Más de una década tardará en publicar su siguiente obra gastronómica, una recopilación de artículos aparecidos en revistas de la época o de refundiciones de textos anteriores. El volumen, titulado *La cocina cristiana de Occidente*, aparece originalmente en 1969 dentro de la colección *Estética del gusto* de la editorial Tàber, fundada en Barcelona por Joan Perucho.

La última obra que publica Cunqueiro sobre estos aspectos es un inventario —sigue siendo un ensayo heterogéneo, pero la confección de los platos se define con más detalle— de cocina popular. Lo tituló *A Cociña Galega* y, en él, recopila todos los hábitos alimenticios

de la Galicia rural, con preparaciones tradicionales y recreaciones de sus experiencias culinarias desde la infancia. Este mismo texto fue incluido en un lujoso volumen que la editorial Everest dedicó a la cocina gallega. Se trata esta de una obra organizada en tres partes: la primera, una traducción al castellano de la obra en gallego que acabamos de citar. La traducción, como suele ser habitual en Cunqueiro, está realizada por él mismo, a pesar de que el texto castellano contiene significativas y sustanciales variantes en las que se eluden aspectos fundamentales en la construcción del original gallego. Antonio Odriozola, en la bibliografía gastronómica que prepara para *Cocina gallega* (Filgueira, 1996: 392), aclara la autoría de la traducción, que no aparece reseñada en los créditos del volumen: «Está considerado por todos como un libro magistral, tanto por su perfecto contenido gastronómico como por el magnífico gallego del autor, que gran literato, igualmente en este idioma, ha vertido al castellano».

Hasta aquí el recuento *oficial*, pero podemos añadir un nuevo libro a la bibliografía cunqueiriana, un libro que suele olvidarse, seguramente por aparecer dentro de un volumen colectivo, y que —aun constando como parte y no como material autónomo— deberemos considerar, con sus sesenta páginas, una obra más. La barcelonesa editorial Nauta, especializada en enciclopedias, libros de gran formato y álbumes de cromos, pone en 1984 en el mercado seis tomos titulados *Galicia eterna*, que quieren ser un repaso de la andadura de la región y de su actualidad. La visión gastronómica emerge de la pluma del escritor mindoniense, aunque los retrasos editoriales hacen que se trate de una obra póstuma.

Queda completa, con estas obras, la producción de tema culinario en Cunqueiro, aunque también surgen de su pluma una serie de materiales complementarios y prólogos, como el que realiza para un curioso y cuidado volumen —*Comentarios Gastronómicos*— escrito por Gaspar Massó en 1967. También escribe la introducción a una obra que intentaba incentivar el cultivo y el consumo de una nueva fruta que ha demostrado su éxito posterior: el kiwi. De la misma forma, dedica unas palabras a la pesca en el epílogo —no es más que el capítulo dedicado a «Peixes de río» en *A cociña galega*, trasladado palabra a palabra— a un libro de Juan José Moralejo, catedrático de Lengua y Cultura Griega en la Universidad de Santiago, obra ligera y llena de consejos prácticos y anécdotas presentadas con especial bonhomía. Por último, escribe un prólogo en 1978 para *Os viños de Galicia*, de Xosé Posada, un industrial vigués que revitalizó los productos derivados de la castaña.

3. Cocina y novela

Álvaro Cunqueiro alumbra con algunos destellos líricos sus obras culinarias; aunque, en general, las citas poéticas se acoplan a sus obras geográficas más que a la cocina. Así que dedicaremos el presente apartado a la abundante presencia en sus obras gastronómicas de textos narrativos; entre ellos, todo tipo de referencias a la historia, literatura y mitos grecorromanos. En cualquier momento nos podemos encontrar con situaciones relacionadas con la guerra de Troya o con menciones a Julio César, directamente o por mediación de Shakespeare.

Es significativo que muchos episodios y personajes literarios sean tratados constantemente con una especial técnica metafórica: uno de los dos términos de la comparación, el gastronómico y real —un alimento, un plato, un vino, ...—, atrae a un elemento literario al presente. Es lo que ocurre al hablar del vino de Angers en *La cocina cristiana de occidente* (1969: 105): «Vinos para Ulises, cuando regresa al país natal y cuelga en el lar el remo». La entidad material del vino hace que quien lo bebe —Ulises en este caso— tome visos de realidad y que el licor, al contacto con el héroe griego, se ilumine con un aura mítica. Es un caso que también se repite en ambientes artúricos o en el mundo de Shakespeare de una manera más radical. Habla Cunqueiro, en *A cociña galega*, del centollo y lo pone en conexión directa con una tópica escena literaria:

Unha centola das que entran nunha nasa dos grovios, [...], eso é unha raíña do mar, que saíu de xardín, e caíu na trampa, como caen nas novelas gregas as princesas que saen a escoitar un paxaro que pousó nun limoeiro, e chegan piratas, arroubanas, e non volven en vinte ou trinta anos, a ver aos pais, e o máis duro, ao amante (1973: 76).

El crustáceo adquiere así vida literaria y su llegada a la mesa trae todo el sabor de aventuras ancestrales y toda la dignidad de su carácter principesco. Sin embargo, no hay una alusión a la Grecia clásica; a pesar de que existen en ella obras que se podrían asimilar a lo que hoy conocemos como novela —*Dafnis y Cloe* o *Leucipa y Clitofonte*—, la escena que nos describe como tópico parece ajustarse a esa novela bizantina que traspasa *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y concluye su etapa clásica con *Eustorgio y Clorilene: historia moscovica*, de Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa: aventuras marítimas, separación de los amantes, mujer vestida de varón, ... El final de la cita también parece evocar a esas narraciones, más que a las que se desarrollaron en Grecia una vez fue absorbida por el Imperio Romano.

También mítico es el mundo de la materia de Bretaña, otra de las dianas de sus disparos intertextuales, centrados estos siempre en banquetes y viandas; por ejemplo, al hablar de las empanadas en *A cociña galega* evoca una de las fiestas de la Tabla Redonda:

E si eu xa medrado e dado a escribir, imaxinaba un banquete da Táboa Redonda, entón dos platos, que quizaves lle davan a partir a Lanzarote do Lago pra que lle ofrecese o primor dunha tallada a dona Xinebra, -que a collía coa pontiña dos dedos, coma o muslo de pichón a priora, tan delicada, dos *Contos* de Chaucer-; digo que entón uns dos platos que chegaban ao banquete dos paladíns, era unha empanada de lebre, de molde, un algo gramada, [...] (1973: 61).

Se deja claro, también, que no es más que una ficción —«imaxinaba» es el verbo que emplea—, no muy lejos del mundo narrativo de sus novelas. Las alusiones artúricas, en sus libros de cocina, suelen matizar el valor histórico o cultural de algún plato: el urogallo que comían los caballeros bretones o las trazas de doña Ginebra, a quien distinguimos en *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia* (1962: 202) atenta a labores domésticas: «en la historia de *Le lion de la main rouge*» cocina un pato. No encontramos referencias a esta última obra, así que es posible que nos encontremos ante un caso de pseudointertextualidad.

Más curiosa es otra alusión que establece una conexión sorprendente entre cocina y personajes de gestas novelescas. Describe nuestro autor, en *A cociña galega* (1973: 78), una cena en Vigo con Néstor Luján y se sorprende por el tamaño de un *lubrigante*² que desfila en una bandeja ante él. Inmediatamente, una referencia literaria pasa a encarnarse en el manjar y se presenta en la realidad del restaurante: «Era un cabaleiro da Táboa Redonda, un príncipe segredo que chegaba a torneo». Sin eje de comparación, la materia literaria es absorbida por la vida y no hay ningún elemento léxico que establezca una frontera. Desde el momento en que elude el sujeto, este desaparece como referente y la única verdad pasa a estar en el atributo. La realidad, la ficción y el sueño difuminan sus límites y conviven en un único espacio en donde todo existe. Ya no está presente un *lubrigante*, sino un caballero medieval, y esto trastoca toda la disposición del mundo.

Queda patente esta argumentación si comparamos el fragmento que acabamos de reseñar con una variante introducida en la versión en castellano de la obra, incluida en *Cocina gallega*. La misma escena se presenta así (1996: 32): «Era como un caballero de la Tabla Redonda, un príncipe terriblemente armado que salía del Océano». Aparte del cambio total de escenario que se propone en la segunda cláusula —en la versión gallega más cercana al

² Así, con el término gallego, es como denomina Cunqueiro a lo que en castellano es un bogavante.

ambiente novelesco, en la castellana unida al origen marinero del plato— hay una intromisión de la partícula comparativa, esto hace que en ningún momento el lector pierda la conciencia de que lo único real es el crustáceo y que la comparación entre este y el prototipo literario no tenga más sentido que dar realce a su tamaño o a su belleza. Las fronteras quedan perfectamente marcadas y no hay caballeros que se quieran presentar al abrigo de una fusión entre el mundo ficticio y el real, simplemente subsiste una visión lejana como segundo término de comparación.

En cuanto a las obras de Shakespeare, son objeto continuo de términos intertextuales. En ellas, aparece la analogía que ya hemos observado de un determinado alimento con un héroe de raíz literaria (Massó, 1967: 10): «Ostras, de carne fina y blanca, como Ofelia de Dinamarca, [...]», alusión que aparece en el prólogo a *Comentarios gastronómicos* y que —al contrario de lo que acontece en otras ocasiones— no repite en ninguna de sus restantes obras gastronómicas. Los mismos términos de comparación —alimento frente a personaje dramático— aparecen en otro párrafo sobre el salmón, en este caso de *A cocina galega*. En dicho fragmento, el término real acaba de ser pescado, y su presencia estática en la ribera recuerda la muerte de César en la tragedia inglesa. No se trata tampoco de una aparición que se revele como real, porque desde el primer momento se destaca que todo sucede en la imaginación del narrador y que la escena se observa con toda su carga literaria:

Por una de esas “cerebraciones inconscientes”, que dixo don Ramón del Valle-Inclán, a primeira vez que eu vin un salmón deitado na herba da ribeira, rematado de pescar, á memoria véume aquilo que está en Shakespeare, do discurso de Marco Antonio diante do cadavre de César:

—¡Coma un cervo alanceado por moitos príncipes, tédelo ahí! (1973: 90).

Alguna otra ocasión sirve para destacar la figura de Romeo. En *La cocina cristiana de occidente* (1969: 149), recuerda una antigua saga en que un salmón, que era el rey de un país sumergido en el Mar del Norte, poco antes de morir asoma medio cuerpo fuera del agua y desgrana una melodía, «talmente un ruseñor que fuese de la escuela de Verona, donde aprendieron quejas, duermevelas, suspiros y rubores estos encantadores de la noche de un maestro llamado Romeo enamorado...». En *A cocina galega* las alusiones al amante veronés siempre destacan su carácter de cantor embelesado, encarnación humana de un ave totémica para Cunqueiro):

Porque ao Urogalo xa se sabe que se lle dá morte cando dende un arbore lle canta á femia, que se acurruca ao pé do tronco. Será, dixen eu máis dunha vez, como matar a Romeo cando lle está decindo no balcón a Xulieta as docísimas, irrefutábeles verbas... (1973: 130).

Fijémonos en que las comparaciones no son idénticas. En el primer caso, el término real es el salmón —una realidad solo retórica porque proviene de una antigua saga— y el término imaginario es un ruiseñor, Romeo solo aparece como el maestro de los trinos del ave. En el segundo caso, el término real es el urogallo y el imaginario, ahora sí, Romeo. El eje de comparación sigue siendo, pues, la belleza del canto. Sin embargo, no se trata en ningún caso de la presencia efectiva del personaje al dejar explícitos los términos de comparación «talmente» y «como». Su existencia es retórica y no está contemplada como una presencia real en la pequeña diégesis, sirve de mero apoyo exaltador de las cualidades canoras del ruiseñor o del encantamiento del urogallo.

4. El caso cervantino y la intertextualidad integrada

Esta técnica literaria, que consigue que el personaje aparezca en escena y su diégesis se convierta en real, la aplica Cunqueiro constantemente en sus alusiones a la obra de Cervantes, esencialmente al *Quijote*. Xoán González-Millán (1991: 184) dedica un relevante artículo a la relación entre Cunqueiro y Cervantes y destaca que, en estas obras ensayísticas de Cunqueiro, el campo de cultivo de las citas es más amplio que en su narrativa: «os xogos intertextuais están moito máis diversificados, e suxeitos a propósitos distintos». El «Discurso Preliminar» que abre su sección en *Teatro venatorio y coquinario gallego* es una recreación de la lucidez de don Diego de Miranda, «el caballero del verde gabán», que sabe adaptar el estilo a los particularismos del Siglo de Oro. El hecho lo apunta también González-Millán (1991: 187): «asimila cunha facilidade realmente envidiable calquera modalidade discursiva literaria». Se trata de una estampa de estilo voluntariamente arcaico, en la que don Diego, tras la llegada de unos cazadores, da orden de preparar la comida y, hasta el momento de sentarse a la mesa, conversa con ellos sobre la espiritualidad de la cocina.

El pasaje tiene un aire teatral, que acentúan las acotaciones que se introducen y dan al texto una inconfundible ambientación de siglo XVII. Contribuye también a ello el uso de conexiones intertextuales con materiales directos de la presentación que hace de sí mismo don Diego de Miranda en el *Quijote*. Así, ese hurón que aparece en el discurso de *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia*, cuidado con un esmero maternal (1962: 115) —«estaba el Caballero del Verde Gabán dándole bolitas de salvia con miel a su hurón atrevido por mejorarle el catarro [...]»— establece una conexión luminosa con el «hurón atrevido» (Cervantes, 1998: 754) que el anfitrión de don Quijote dice mantener.

En esta misma obra, hay una nueva alusión cervantina, pero ahora con todos los rasgos de otro tipo de intertextualidad que hace estallar la dimensión literaria en los textos dedicados a la cocina. Se trata del capítulo dedicado a las liebres. En él, se nos presenta la figura de Alonso Quijano —no lo denomina con su apodo caballeresco— enfrentado a un suculento festín:

Era muy de la Castilla la Vieja el anisar la liebre, y aún en Montño quedan restos de la castellana tradición: la liebre que Alonso Quijano comería, cazada en el antiguo y conocido campo de Montiel por su galgo corredor, bien seguro que iba asada con anises, y los higadillos machacados en el mortero con orégano, ajo y la copilla de vino blanco. Sería cosa de la sobrina -una morenica que sonríe en la sombra- atender tal atavío (1962: 140).

La estampa es una situación habitual en la vida del hidalgo manchego antes de salir a buscar aventuras. Esta cotidianidad se ve reforzada por la alusión a circunstancias extraídas de la novela cervantina como el galgo corredor, el campo de Montiel o la sobrina. Se recrea con ello el ambiente de placidez de los primeros párrafos del texto. El problema estriba en el uso del tiempo verbal. Para retratar a nuestro héroe, Cunqueiro utiliza un condicional, tiempo que, según Emilio Alarcos (1994: 153) en su *Gramática de la lengua española*, designa «hechos cuya realidad es factible siempre que se cumplan ciertas condiciones». Es decir, que no supone Cunqueiro una existencia real de los hechos o de algún personaje, simplemente expresa la posibilidad de que algo suceda si concurren determinadas circunstancias.

En el fragmento que hemos escogido no queda muy claro cuál es el elemento sobre el que actúa esta realidad factible. La oración que estructura el verbo «comería» está formada por un sujeto —Alonso Quijano— y un complemento directo —la liebre—, y no es posible conocer si el elemento sobre el que incide el condicional es únicamente la liebre —en este caso Alonso Quijano existió realmente, pero se duda de que en su alimentación entrara este plato, lo que equivaldría a enfrentarnos a una ruptura de los condicionantes del género culinario—, o es el agente —con lo que se viene a decir que Alonso Quijano es un personaje literario, pero si hubiera existido...—. Cunqueiro consiente en que la situación sea difusa con la finalidad de dar un carácter casi mágico, de ensoñación, a la escena y, por lo tanto, al plato. Es una receta, como tantas veces en Cunqueiro, para degustar con la imaginación y una nueva constatación de que, en este tipo de obras, Cunqueiro no trabaja para crear unos modelos culinarios, sino para crear un mundo mítico.

La misma imprecisión opera sobre la forma «sería», que actúa de manera análoga sobre el plato y sobre la sobrina. Sin embargo, en un breve inciso, se abre una luz en este

ambiente de suposiciones que bascula entre la realidad y la imaginación. Cunqueiro quiere ofrecernos una leve nota sobre la figura de la sobrina y lo hace apartándose del texto principal, como si quisiera separar dos dimensiones diferentes. La cita exacta es la siguiente: «una morenica que sonríe en la sombra». Podía haber seguido utilizando perfectamente el condicional y mantener la imprecisión del resto del párrafo y, sin embargo, se decanta por la transparencia y utiliza un presente de indicativo, que según Alarcos (1994: 154) designa «todo lo que el hablante estima real o cuya realidad o irrealidad no se cuestiona». Si esto es así, la figura de la sobrina pasa a tener entidad física, y puede actuar, cocinar, sonreír, porque Cunqueiro la ha trasladado —con el indicativo como firma— a la realidad.

Xoán González-Millán sabe analizar perfectamente este especial uso de la intertextualidad y, en un mero apunte, sin análisis exhaustivo, indica que el fragmento sitúa a don Quijote más allá de los límites de su historia; es precisamente lo que se consigue con el tipo de intertextualidad que desvelamos aquí: «esta manipulación do texto cervantino é especialmente suxerente en canto ás fórmulas de intertextualización empregadas por Cunqueiro, que proxecta o héroe de Cervantes e a súa diéxese correspondente máis alá dos límites definidos polo texto original» (1991: 185).

Se podría denominar este fenómeno como intertextualidad integrada, puesto que su función es integrar un mundo narrativo —y un nuevo pacto de verosimilitud— en el que se está desarrollando. Es la misma idea que le ronda a Luisa Blanco (1990: 228). en su obra sobre el léxico de Cunqueiro y que no llega a definir del todo. Al utilizar una cita de *Merlín y familia* en la que se nombra a Dulcinea del Toboso, apunta que esta «une dos libros de aventuras caballerescos con solo citar dos nombres, como a efectos de encantamiento surgen delante de nuestra vista imaginativa: *Ginebra, Dulcinea*», y únicamente se atreve a calificarlo de «literatura dentro de la literatura»

En realidad, se trata de lo que Siegfried Schmidt (1997: 233) designa como cita mecánica: «un personaje está citando a alguien cuyo nombre, para el entendido, basta para representar su programa teórico»; es decir, aludir de forma breve —el narrador o un personaje pueden hacerlo— a alguien cuya mención basta para evocar todo un ámbito diferente al del texto en el que se incluye. La intertextualidad integrada no es más que un caso extremo de estas alusiones; en ella, el personaje se hace presente y vivo, no como recuerdo o posibilidad, sino apareciendo realmente en un nuevo ámbito de actuación diegética. En otras palabras, este tipo de intertextualidad consistiría en una cita mecánica en la cual el

personaje interactúa con su exotexto. Desde el momento de esta intervención, estamos leyendo dos obras a la vez.

Cuando uno se enfrenta a cualquier trama literaria, se establece un pacto de verosimilitud: la actitud del lector, según Francisco Abad Nebot (2001: 34), ha de ser tomar aquello que se le narra «como una verdad poética, como si fuese real [...]». Podemos deducir, entonces, que toda la vida palpable que conoce nuestra conciencia queda neutralizada, que la realidad queda suspendida; y en la realidad entra cualquier otra secuencia narrativa, que resulta, por tanto, también paralizada. Únicamente existe el mundo que va creando poco a poco la obra. Se trata de un trasvase de planos, la literatura y la realidad son haz y envés, si estamos frente a una, la otra queda apagada, invisible.

Si en un texto aparece una alusión a algún personaje como posible, sigue quedando estático; el señalar, por ejemplo, que alguien «actúa como si tuviese a Gaiferos delante» no hace vivo al carolingio, puesto que Gaiferos no forma parte de la diégesis. Pero en el caso de que un personaje que pertenece a otra narración o a otro corpus narrativo se introduzca con sus circunstancias en una obra, en ese caso forma parte del pacto de verosimilitud, y desde ese momento da validez, por lo menos, a la obra narrativa de la que proviene. Y aquí es cuando salta el cortocircuito, porque nuestro pacto de verosimilitud se vuelve permeable y hemos de aceptar que también entra en él la novela aportada por el personaje que emerge. Ello no ocurre en las citas y alusiones, estáticas, ello no ocurre con personajes de la realidad, pero sí con personajes que solo tienen existencia en otras palabras. Se trata de una técnica que dota de extremada tensión al texto y que, por tanto, se ha de usar con moderación.

Es claro que, en un ensayo —lo que al fin y al cabo son las obras de Cunqueiro que analizamos—, es imposible que se produzca un caso de intertextualidad integrada. Las citas literarias sirven de refuerzo lírico, de argumento de autoridad o de precisión erudita, pero no podemos ver vivir a personajes de otros ámbitos narrativos porque no está funcionando un pacto de verosimilitud. Sin embargo, Cunqueiro, en estos géneros —y en sus artículos periodísticos y charlas radiofónicas—, hace un uso continuo, inherente a su estilo, de tipologías narrativas. Y aquí es donde se desvela la luz de la intertextualidad integrada. Un ejemplo ilustrativo, en *La cocina cristiana de occidente*, deriva de la especial afinidad de nuestro autor con la literatura francesa. Ahí encontramos a Tartarín de Tarascón, el exótico personaje de Daudet, también como figura de intertextualidad integrada en la que emerge una diégesis —su ciudad, África—, personajes —Costecalde, el camello— y diálogo:

El héroe de Tarascón no ha muerto. Todavía pasea por las calles y plazas de su ciudad seguido de su camello. Todavía Costecalde se pone amarillo cuando Tartarín cuenta sus hazañas africanas; si algún forastero le pregunta si se encuentra mal, Costecalde responde sencillamente: “¡No, no es nada! ¡Es de envidia! ...” (1969: 71).

La combinación del adverbio temporal con el presente de indicativo otorga a la escena la intensidad de lo vivido. Seguramente se refiere al retorno de Tartarín a su pueblo al final de la novela, donde acepta ya la presencia del camello que ha sido ejemplo de conflicto y fidelidad durante tantos días:

...seguido por su camello, rodeado de cazadores de gorras, aclamado por todo el pueblo, se dirigió tranquilamente a la casa del baobab; y, mientras caminaba, comenzó a relatar sus grandes cacerías:
—Figuraos —dijo—, que una noche, en pleno Sahara... (Daudet, 1984: 155).

Donde no aparece este tipo de intertextualidad integrada —por la presencia, como intermediarios, de los autores— es en otras alusiones a la tradición literaria francesa. Una de ellas — en *A cocinha galega*— está centrada en Stendhal (1973: 53), y ni siquiera aparece referido el nombre de la dama o el título de la novela, aunque la alusión al origen del jamón lo hace suponer: «A unha dama stendhaliana, as magras de xamón de Parma, á vista, dábanlle languidez». Lo cierto es que en *La Cartuja de Parma* no encontramos alusión a tal alimento y, de hecho, bien pocas menciones a aspectos gastronómicos: alguna fiesta en el capítulo sexto; Ludovico, el cochero, reciente rico, que come una tortilla en el undécimo, ... Sí, desde luego, aparecen damas lánguidas: Fabricio observa a Clelia, y el narrador comenta que «[...] la halló tan melancólica y sombría, estaba tan pálida [...]» (Stendhal, 1981: 374). Sucede en los delicados episodios de la torre Farnese, en que ambos jóvenes se comunican a distancia y en secreto hasta acabar enamorándose.

Incluso llega a usar, en estas obras, casos de metatextualidad, puesto que se permite en *La cocina cristiana de occidente* un pequeño párrafo ensayístico en el que coteja los logros del *nouveau roman* con los del folletín decimonónico. En él, Cunqueiro (1969: 119) defiende este último: «Ignoro porque se lee a Robbe-Grillet y no se lee a Montepin, que cuenta muchísimo mejor que él, que Butor, que Simon, que todos los prodigios de la nueva novela». Cunqueiro, aunque no siguiese sus criterios, conocía muy bien las estéticas narrativas de su tiempo.

Si la literatura francesa moderna está bien representada, la inglesa también cuenta con alguna presencia en la misma obra, aunque en número mucho menor. Quizás la alusión que más importa a nuestro propósito, aunque la mención al autor resta autonomía al personaje, sea la del caballero Tristram Shandy, que desata la envidia de Cunqueiro (1969: 55) al

recrearse con unos tragos de un albariño del XVIII que el gallego desearía probar: «Y tóqueme a mí, gallego de nación, envidiar los tostados y albariños de mi tierra que les llegaban de los siglos XVII y XVIII, vinos que le llenaban la boca al buen Tristán Sandy (sic) de Lorenzo Sterne [...]».

5. El juego

El estudio que hemos realizado nos desvela que, en las obras de carácter culinario, Cunqueiro se mueve alrededor de unos ejes diegéticos y retóricos en los que la cocina es la puerta de la imaginación. Las atmósferas clásicas, el mundo artúrico, Shakespeare o Cervantes, por medio de símiles o metáforas, hacen que unos textos de pretensión instructiva inicial se transformen en estallidos de luz literaria. Es un uso radical de la intertextualidad, que José Enrique Martínez (2001: 11) define desde el punto cero del fenómeno: «Llamo «intertextos» a los textos «otros» que en forma de citas y alusiones forman parte de un texto determinado». Esta destrucción interna de las inmutables normas del género hace que alcance el grado supremo de una heterodoxia que ya existía en sus textos narrativos. Una destrucción que aparece asimismo en artículos periodísticos sobre cocina, que serían motivo de otro artículo.

En estas obras, no solamente indaga en mundos de imaginación con alusiones directas, sino también en los mecanismos estéticos del arte literario, aspectos que incluimos tras presentar el corpus textual de su producción en este campo. Incidimos, eso sí, con más amplitud en un caso extremo que pone en contacto varios pactos de verosimilitud y que se hemos llamado intertextualidad integrada, especialmente activo en los momentos en que Cervantes o algunas novelas francesas se introducen en la cocina.

En esos momentos, ya no hay realmente cocina, ya no hay plantilla prescriptiva. Su carácter lo lleva a otro espacio: no puede dejar de acudir a la imaginación, no puede dejar de jugar con ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD NEBOT, Francisco (2001), *Teoría de la novela y novela española*, Madrid, UNED.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1994), *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ARMESTO FAGINAS, Xosé Francisco (1987), *Cunqueiro. Unha biografía*, Vigo, Xerais.
- BLANCO, Luisa (1990), *El léxico de Álvaro Cunqueiro*, en *Verba. Anuario galego de Filoloxía*, Anexo N° 33, Santiago, Universidade de Santiago.

César Prieto Álvarez (2022): «Álvaro Cunqueiro: también entre pucheros anda la imaginación», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 31-51.

- CAMPOS, Guillermo (1991), “Cunqueiro e a gastronomía galega”, *Agália*, N° 25, Santiago, AGAL, pp. 91-94.
- CERDÀ, Jordi (2003), «Cunqueiro o l'estètica del retrogust», en Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil y Rexina Rodríguez Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*, La Coruña, Edición do Castro, 2003, pp. 87-106.
- CUNQUEIRO, Álvaro [con CASTROVIEJO, José María] (1958), *Teatro venatorio y coquinario gallego*, Vigo, Monterrey.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1962), *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia. Caza y cocina gallegas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CUNQUEIRO, Álvaro [con MASSÓ, Gaspar] (1964), *Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra*, Vigo, Faro de Vigo.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1967), «Prólogo» a MASSÓ, Gaspar Massó (1967): *Comentarios Gastronómicos*, Vigo, Cámara de Comercio, Industria y Navegación, pp. 9-12.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1969), *La cocina cristiana de Occidente*, Barcelona, Tàber.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1973), *A coñina galega*, Vigo, Galaxia.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1979), «Prólogo» a DEL RÍO BOUZAS (1979): *Kivi, el fruto del futuro. Posibilidades del cultivo en Galicia*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, pp. 13-14.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1981a), «Prólogo» a POSADA, Xosé (1981): *Os viños de Galicia*, Vigo, Galaxia, pp. 9-10.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1981b), «Epílogo» a MORALEJO ÁLVAREZ Juan José: *Guía pra pilla-las troitas, miñas señoras*, Vigo, Xerais, pp. 175-183.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1984), «La cocina y las bodegas gallegas», en VV.AA., *Galicia Eterna*, tomo IV, Barcelona, Nauta, 1984, pp. 793-855.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1996), «Prólogo» a FILGUEIRA IGLESIAS, Araceli (1996): *Cocina Gallega*, León, Everest, pp. 9-63.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. De Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- DAUDET, Alphonse (1984), *Tartarín de Tarascón*, Barcelona, Ediciones Fórum.
- FILGUEIRA, Araceli, «Cunqueiro comía de todo», *Faro de Vigo* (Vigo), 24 de abril de 1991, p. 7.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pilar (1981), «Cunqueiro gastrónomo: manierista de los oscuros y terribles tiempos», *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, N° 6, pp. 24-27.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1991), «Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición», *Grial*, N° 110, Vigo, Galaxia, pp. 173-188.
- LUJÁN, Néstor y PERUCHO, Joan (2003), *El libro de la cocina española. Gastronomía e historia*, Barcelona, Tusquets.
- MARTÍNEZ, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- ORTEGA, Inés y Simone (1997), *Nuestra Cocina*, Madrid, Espasa Calpe.
- PASCUAL Rodríguez, Roberto (2007), «Sobre los sentidos en la cocina (para)literaria de Álvaro Cunqueiro», *Revista de Filología Románica*, Anejo V, pp. 268 - 279.

César Prieto Álvarez (2022): «Álvaro Cunqueiro: también entre pucheros anda la imaginación», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 31-51.

- PUGA Y PARGA, Manuel María (2001), *La cocina práctica por Picadillo*, La Coruña, Everest Galicia.
- SALGADO, Xosé Manuel y VILLANUEVA, Dolores (1991), *Álvaro Cunqueiro (1911-1981)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1997), «La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivo de la realidad, la ficción y la literatura», ed. De Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción narrativa*, Madrid, Arco Libros, pp. 207-238.
- STENDHAL (1981), *La Cartuja de Parma*, Barcelona, Planeta.
- VV.AA. (1999), *Galiza. Mondoñedo (1930-1933). Incluye Papel de color e Frol de diversos* (1999), ed. L. Giraldo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

LECTURAS DEL DISCURSO POLIFÓNICO EN *SI TE DICEN QUE CAÍ* (1973) DE JUAN MARSÉ: CIUDADANÍA, VERDAD Y MEMORIA

NATALIA CANDORCIO RODRÍGUEZ

nataliacandorcio@gmail.com

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Resumen: En este artículo se analiza *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé, atendiendo especialmente a la polifonía y al empleo de las *aventis* desde una perspectiva integradora que aúna presupuestos de la «biopoética» y de la teoría de la memoria. Para ello, se interpretará la confluencia de voces en la obra según varios conceptos vinculados a la biopolítica, tales como el estatuto ciudadano y la agencia lingüística, y a la memoria del vencido como motor y materia de la narración. La complejidad de la novela cobra otro sentido cuando se interpreta como un ejemplo de discurso «posttraumático» heterodoxo en el que el estatuto de las víctimas y su relación con la palabra, la verdad y la memoria en la posguerra española no solo se problematiza, sino que se (re)produce.

Palabras clave: Juan Marsé, Franquismo, Polifonía, Biopolítica, Memoria.

Abstract: This article analyzes *Si te dicen que caí* (1973), by Juan Marsé, paying special attention to the polyphony and the use of the *aventis* from an integrative perspective that combines notions related to «Biopoetics» and Cultural Memory Studies. To achieve this, the confluence of voices in the text will be interpreted according to several concepts linked to biopolitics, such as citizen status and linguistic agency, and to the memory of the defeated as the driving force and subject of the narrative. The complexity of the novel takes on another meaning when it is interpreted as an example of heterodox «post-traumatic» discourse in which the status of the victims and their relationship with speech, truth and memory in the Spanish postwar period is not only problematized, but (re)produced.

Keywords: Juan Marsé, Francoism, Polyphony, Biopolitics, Memory.

1. Introducción: Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, y la biopoética de la memoria¹

La guerra civil, acontecimiento central de la historia española del siglo XX, condicionó los modos de representación artística desde su estallido. La literatura deviene un lugar privilegiado para el abordaje de «traumas históricos» de este tipo ya que permite, más allá del convencionalismo mimético objetivo que exige la historiografía, una aproximación oblicua a los hechos que rinde cuenta de la emotividad, opacidad y desorientación propias de la experiencia vivida (LaCapra, 2005: 181-186).

Por este motivo, a pesar de la imposición de un discurso oficial promulgado por el poder fáctico, el ámbito literario fue un espacio donde numerosos autores rechazaron el olvido y escribieron obras centradas en el conflicto del 36 y en la posguerra, si bien hubieron de adaptarse a su contexto y tratar tal experiencia traumática de modos más o menos velados a fin de evitar la censura del régimen franquista. Ese tipo de literatura, en la que se aúnan voluntad artística y vivencia testimonial, es necesaria en tanto que «devuelve a las víctimas su voz silenciada, su voz de testigos directos» (López, 2008: 245). Muchos de estos escritores eran plenamente conscientes de la relevancia que tendrían estas obras como aportaciones a la reconstrucción de la memoria colectiva una vez la dictadura finalizase: a esta línea pertenece el autor que aquí nos ocupa, Juan Marsé, que, como miembro de los llamados «niños de la guerra»², convirtió el recuerdo del conflicto y su reivindicación en el centro de su ejercicio literario.

En múltiples ocasiones dejó claro el autor barcelonés que la memoria es el tema que vertebra su obra. Por ejemplo, cuando le fue entregado el premio Juan Rulfo en el año 1997, afirmó que la literatura para él es «una lucha contra el olvido, una mirada solidaria y cómplice a la alegría y al fracaso del hombre, una pasión y un empeño por fraguar sueños e ilusiones en un mundo inhóspito» (Marsé en Ibarz, 1997: 30). La literatura en Marsé, como en autores coetáneos, opera entonces como herramienta con la que la indagación en el pasado se

¹ El presente artículo forma parte de un proyecto de investigación mayor sobre la obra novelística de Juan Marsé, que se está llevando a cabo gracias a la financiación concedida por medio de un contrato Predoctoral de Personal en Formación en Departamentos de la Universidad Rey Juan Carlos.

² No es nuestra intención defender la adhesión del autor a una u otra corriente literaria, dado que ese tema ha sido ampliamente abordado y se escapa a los objetivos de este trabajo, pero parece útil subrayar que son numerosos los críticos que incluyen al autor en esta generación de medio siglo por haber vivido las consecuencias de la guerra civil en su infancia y haberlas convencido en el foco de su narración. Así lo argumentan, entre otros, José Ortega (1976) o José Luis Gundín (1999).

convierte en un deber fundamental. De este modo, la aproximación a su obra ha de situar a la memoria como un eje central de análisis; dicha memoria es, precisamente, la memoria de los vencidos. Exponía elocuentemente su preferencia por los perdedores en una entrevista:

Creo que la derrota define, explica al hombre mucho mejor que el éxito. Hemos venido a ser derrotados, finalmente, por la muerte, claro, pero no me quiero poner filosófico. Desde el punto de vista temático, me ha interesado mucho más la derrota que el triunfo. Por eso, porque me permite explicar mejor la condición humana (Marsé en Casals, 2005: 95).

Además, no hay que ignorar el hecho de que muchos de sus personajes sean niños o adolescentes que, insertos en la precariedad de la posguerra, se enfrentan a una vida que ha quedado marcada por un conflicto en el que no participaron y que están pagando injustamente, tal y como le sucedió a él. Por ende, puede considerarse que los elementos definitorios de la narrativa marseana son memoria, derrota e infancia; y todos ellos adquieren una intensidad desgarradora en la novela que aquí nos ocupa, *Si te dicen que caí*, publicada en México en 1973.

En ella, desde la década de los setenta evoca el recuerdo de esa vida de la posguerra en la que verdad y mentira se complementan conformando una brumosa realidad que los personajes, la mayoría de ellos adolescentes en condiciones miserables, rechazan en favor de otra mejor, aderezada con su imaginación por medio de las *aventis*³, que sirven para ocultar y, paradójicamente, desvelar su situación. Como indica Sherzer (1985: 37), aunque la obra guarda cierta continuidad en el nivel estilístico y en el sociopolítico con los escritos anteriores de Marsé, la brutalidad con que retrata la sociedad barcelonesa de posguerra y el refinamiento de sus técnicas narrativas permiten verla como una novela rompedora dentro de su producción debido a su complejidad. El propio autor aclaraba este punto en una entrevista con Fernando Arias para la revista *Triunfo*: «En el caso de *Si te dicen que caí*, me propuse reproducir mi infancia en el barrio, y ya al empezar supe que la estructura sería compleja, porque en la novela habrá muchas historias que contar. De haberlo podido evitar, lo habría hecho» (Marsé en Arias, 1978: 71).

Marsé se vale de técnicas narrativas diversas – fragmentarismo, polifonía, analepsis y prolepsis, intertextualidad, etc. – que propician una maraña textual enrevesada. Por ello,

³ En el nivel interno de la narración, las *aventis* son historias inventadas por los niños y adolescentes en las cuales se incluyen a sí mismos como personajes, donde se mezcla lo real y lo ficticio en un juego con la memoria que alcanza el valor de rito en tanto que se construyen casi como relatos míticos sobre su vida. Como elementos definitorios de la narrativa de Marsé, han recibido especial atención por parte de la crítica; recomendamos especialmente los estudios de Mainer (2008), Valcheff (2018) y Vals (2009) al respecto.

como expone Diane Garvey (1980: 376-379) en la línea de Barthes, la novela entra en la categoría de texto «autorreflexivo» en tanto que guía al lector para que trate de entender lo que está sucediendo, pero le niega esa posibilidad puesto que, a través del empleo de «enigmas» que se van abriendo sin resolverse plenamente, rechaza la búsqueda de una verdad unívoca en favor de una pluralidad infinita de resultados posibles. El texto es multivalente y difícil de descodificar pero, en última instancia, aborda un tema frecuente en la novelística marseana: el deleznable ambiente de posguerra que él, como tantos otros de los llamados «niños de la guerra», se vio forzado a vivir.

En el presente artículo, nuestra pretensión dista de querer descubrir o describir los procedimientos narrativos empleados por el autor en la novela, algo de lo que la crítica ya ha rendido cuenta en la ingente cantidad de estudios que ha suscitado desde su publicación⁴; lo que trataremos es de dar a dos de esos procedimientos, el empleo del discurso polifónico y de las *aventis*, una nueva lectura que se inscribe de forma amplia en la órbita de la línea crítica bautizada por Julieta Yelin (2020) como «biopoética»⁵. Esta perspectiva busca hallar una interpretación específica de obras artísticas – en nuestro caso, literarias – que, partiendo de instancias propias de la teoría biopolítica⁶, reconceptualiza las vinculaciones entre vida, arte y política que permean en el ámbito cultural.

En el caso concreto de la literatura de posguerra española, un estudio así puede resultar de interés puesto que la dictadura franquista es un ejemplo de gobierno biopolítico

⁴ Son muchos los estudios que giran alrededor de la obra de Marsé. Recomendamos, entre otros, los contenidos en el volumen coordinado por Ana Rodríguez Fischer (2008) o la tesis doctoral de José Luis Gundín (1999).

⁵ Se trata de una vía de estudio que se encuentra todavía en un estadio germinal y, del mismo modo que la biopolítica ha devenido un campo prolífico de investigación en las últimas décadas con diferentes perspectivas, a veces contrapuestas entre sí, las lecturas biopoéticas también pueden dar lugar a interpretaciones diversas del objeto literario. La aproximación desarrollada por Yelin (2020) se centra en los *Animal Studies* en literatura hispanoamericana; nosotros nos alejamos de tal línea interpretativa, pero en cualquier caso consideramos muy enriquecedor su marco teórico por su aplicabilidad a literatura ambientada en contextos biopolíticos.

⁶ En pocas palabras, la biopolítica consiste en el conjunto de técnicas de poder dirigidas al control exhaustivo de la vida; a ella es inherente una visión del Estado como «organismo» susceptible de padecer «enfermedades» o «alteraciones» ante las que el poder debe actuar por medio de «técnicas higiénicas» que eliminen la «mala vida» expulsándola fuera de los lindes del orden. Foucault, uno de sus principales teorizadores e impulsor de esta rama de estudio, la entendía como el modo por el que, desde el siglo XVIII, el poder habría hecho de la vida orgánica de las poblaciones su objetivo principal, de modo que las técnicas gubernamentales normalizadoras y disciplinarias se habrían dirigido al cuerpo-especie concebido en tanto que población. Por motivos de extensión, no podemos detenernos en una explicación exhaustiva de la biopolítica y sus explicaciones; recomendamos para su aprehensión la obra de Laura Bazzicalupo (2016), quien ofrece una excelente panorámica de dicha noción y su evolución teórica a lo largo de las décadas.

en la línea de los totalitarismos del siglo XX⁷. De este modo, desde la biopoética buscaremos mostrar cómo la confusión y confluencia de las voces en la novela puede responder al estatuto ciudadano de los personajes que, excluidos de la sociedad por pertenecer al bando de los vencidos dentro de un contexto biopolítico, carecen de la agencia lingüística necesaria para conformar un discurso unificado de su experiencia traumática.

Es esa carencia la que vuelve operativa la memoria en la narrativa marseana: la ausencia de agencia lingüística fundamental de los sujetos que «pueblan» la novela fuerza a que su estatuto solo pueda ser recuperado a partir del ejercicio memorístico, que aparece en la novela en forma de *aventi*. La memoria ha sido materia privilegiada de estudio desde el «giro de la memoria» que tuvo lugar a finales del siglo pasado, cuando hubo de reconceptualizarse por dos motivos: por un lado, el vertiginoso ritmo del capitalismo tardío hacía urgente repensar la relación con el presente y la virtualidad del futuro; por otro, los conflictos del siglo XX y el horror que habían diseminado obligaban a enfrentar la funcionalidad de la rememoración (Huyssen, 2001: 21-25). En cualquier caso, sobre todo a partir de los estudios sobre el Holocausto, la memoria ha quedado vinculada con la víctima de un acontecimiento donde existe una división entre vencedores y vencidos. Los primeros comulgan con el discurso oficial, que será el que prevalezca y quede inscrito en la historia; a los segundos se les priva de la posibilidad de desarrollarse, por lo que su futuro se convierte inevitablemente en una ausencia, en un no-ser, que es recuperado por la memoria⁸.

Los testimonios de quienes vivieron tales acontecimientos traumáticos, si es que pueden llegar a término, han de quedar eminentemente legitimados a fin de construir un relato memorístico coherente que permita su aprehensión en el plano colectivo (Jelin, 2012: 110-114). La memoria otorga entonces un sentido a lo que parecía no tenerlo: la violencia y la injusticia. Aunque no sirve para evitar el asesinato físico de la víctima, sí puede evitar su «asesinato hermenéutico»: quien mata busca también restarle importancia a esa muerte por

⁷ Para una aproximación a la biopolítica franquista, recomendamos especialmente los estudios llevados a cabo de Salvador Cayuela (2011; 2014) que recogemos en la bibliografía. En cuanto a su aplicabilidad en los estudios literarios hispánicos, remitimos al sugestivo artículo de Antonio Parrilla (2019), quien analiza al personaje de Pedro de *Tiempo de silencio* según postulados biopolíticos – cabría decir «biopoéticos» – en la línea de lo que aquí nos proponemos con la novela de Marsé.

⁸ Excede a los límites de nuestro trabajo la delimitación de la compleja relación entre historia y memoria, la cual ha suscitado interés especialmente desde el llamado «Debate de los historiadores» que tuvo lugar en los años ochenta; para un acercamiento a esta problemática recomendamos las obras de Dominick LaCapra (2005; 2009) donde se atiende a tal distinción y se reflexiona desde el psicoanálisis sobre las consecuencias del trauma y el duelo a nivel colectivo a propósito del Holocausto.

medio del olvido, por lo que recordando se salva su sentido y significado. La memoria serviría entonces para llegar a lo que Reyes-Mate (2008: 26) denomina la «justicia de las víctimas», que en pocas palabras sería la reparación de la condición ciudadana de la víctima por el reconocimiento público de su importancia capital para la sociedad y la reparación de la fractura generada por la violencia a través de la reconciliación.

En el caso español, los testimonios de quienes participaron en la guerra civil y vivieron sus consecuencias fueron acallados en favor del discurso oficial del gobierno franquista, que impuso su propia «política de la memoria» por la cual se tergiversó la historia española según las necesidades ideológicas del régimen. La censura y el sistema represivo de la posguerra impidieron que las víctimas elaboraran un discurso unificado sobre su testimonio, ya que gran parte de la población española hubo de imponerse a sí misma lo que Marcos Maurel (2008: 244), como muchos otros, llama «la terapia del olvido», puesto que la subordinación era el único medio disponible para continuar con sus vidas.

Esta situación se prolongó mientras duró la dictadura y culminó teóricamente tras la muerte de Franco, si bien en la llamada transición española se pasó con pies de plomo sobre esta problemática: con la transición, los dirigentes políticos pactaron basándose no en la rememoración de lo ocurrido, que habría permitido su análisis profundo, sino en el olvido, por lo que no se llegó a legitimar el discurso vencido ni se inició el proceso de «justicia de las víctimas» en el momento adecuado⁹. Sin embargo, como ya se adelantó, en la literatura de la época sí que se inició el proceso memorístico tras estallar el conflicto, lo que explica su presencia constante en los textos, especialmente a partir de la década de los sesenta con la progresiva, y comedida, relajación de la censura¹⁰.

Por tanto, en la interpretación que proponemos, partimos de la hipótesis de que la confusión que generan en el texto la polifonía y las *aventis* puede interpretarse desde un prisma biopoético como el modo en que Marsé no solo reproduce, sino *produce* acertadamente las

⁹ En las últimas décadas, los debates alrededor de las estrategias de memoria y olvido en España tras la muerte de Franco se han multiplicado. Para conocer diferentes perspectivas sobre el tratamiento de la llamada «memoria histórica» remitimos a la obra coordinada por Rafael Escudero Alday (2011), así como a los estudios pormenorizados al respecto ofrecidos por Paloma Aguilar (2021) y Josefina Cuesta (2008), que detallan las políticas de la memoria durante y después de la dictadura. Para una aproximación al tema desde el punto de vista filosófico, recomendamos la lectura de Manuel Reyes-Mate (2008).

¹⁰ Los estudios sobre la memoria en la literatura de la etapa dictatorial han proliferado en los últimos años. Recomendamos, entre otros, los estudios de Mariela Sánchez (2018) y Sara Santamaría (2020), así como los recopilados en la obra dirigida por Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (2010).

problemáticas vinculadas a las relaciones de poder-saber que articulan la agencia lingüística de los sujetos según su estatuto ciudadano, así como la funcionalidad de la memoria a la hora de recuperar los discursos de quienes carecen de acceso a la palabra tras un acontecimiento traumático. Para lograr nuestro propósito, trataremos de deslindar algunas nociones biopolíticas que se aplicarán a la polifonía de la obra y, a continuación, interpretaremos las *aventis* según varios presupuestos de la llamada «teoría de la memoria». En última instancia, nuestro objetivo es aportar una lectura más a *Si te dicen que caí* ya que, según creemos, la biopoética combinada con la teoría de la memoria puede servir como herramienta interpretativa útil, adecuada a la naturaleza del texto, para rendir cuenta de su multivalencia.

2. La voz de los excluidos: agencia lingüística, intimidación y polifonía

Giorgio Agamben, quien amplía la problemática desarrollada por Foucault alrededor de la biopolítica¹¹, parte de la división conceptual entre *zōé* y *bíos* propia de la Antigua Grecia. El primer término aludía a la vida natural o biológica, y se desplegaba en la *domus*, mientras que el segundo se refería al modo específico de vivir de los seres humanos, a la vida cualificada, propia de la *polis* – la política y la vida occidentales se asentarían en esa pareja categorial¹². Como lo privado se define en relación con lo público y viceversa, el ciudadano pleno sería aquel que, por poseer un dominio privado, tiene acceso al espacio público; quienes no tienen posibilidad ni de lo uno ni de lo otro son los inferiores, marcados por la vulnerabilidad y relegados a su simple condición de seres vivos, a lo que Benjamin denominó *nuda vida* y Schmitt *vida efectiva* (Agamben, 2016: 9-21 y 89; Valls, 2020: 13-22).

Quienes estarían ordinariamente reducidos a esa *nuda vida* serían los extranjeros, las mujeres, los niños y los esclavos, que se moverían en lo que José Luis Pardo (2012) denomina

¹¹ Mientras que Foucault considera que la biopolítica es una cuestión histórica, un modo de ejercicio del poder nacido en la Modernidad y acotado en el tiempo, Agamben difiere y considera que se trata de una cuestión ontológica: el poder en la historia occidental se habría dirigido siempre a la vida, sea mediante modelos jurídico-institucionales o puramente biopolíticos. Por tanto, con la llegada de la Modernidad se habría dado simplemente un cambio cuantitativo en esa centralidad de la vida en el ejercicio político cuya intensificación alcanzó su cota más alta en los campos de exterminio como paradigma biopolítico. Por motivos de extensión, no podemos detenernos en una explicación exhaustiva de ambas perspectivas; remitimos de nuevo a Laura Bazzicalupo (2016) y a Juan Evaristo Valls (2020) para una mayor profundización en el tema, o a cualquiera de las obras de Agamben insertas en su vasto proyecto de *Homo sacer*, como la aquí citada.

¹² A pesar de que esa distinción entre *zōé* y *bíos* es dada por válida, José Luis Pardo (2012: 43) advierte de que Agamben, como otros muchos, idealiza en cierto sentido «lo griego», ya que hay evidencias de que en realidad una amplia gama de las fallas de las que acusa a la sociedad moderna estaba ya presente en la Antigua Grecia.

el «ámbito de la intimidad»¹³: en la casa, sus vidas, en tanto que inferiores, pueden ser arrebatadas por parte del *pater familias* sin que dichas muertes tengan el estatuto de homicidios. Esa distinción entre vidas «públicas» e «íntimas» se manifestaría, también, en el uso de la palabra por parte de unos y otros: *lógos* y *phōné* servirían de criterio para distinguir vidas incluidas y excluidas de la *polis*. El *lógos* se vincula con la racionalidad, es la palabra que «dice algo de algo»: se trata del enunciado proferido por los ciudadanos libres en el ámbito del espacio público y precisa de igualdad entre los interlocutores para adquirir sentido.

En cambio, la *phōné* remite a la animalidad: es la voz, específicamente humana, del «ámbito de la intimidad» que no dice «algo de algo», sino que se asocia con el sentido implícito del lenguaje, con la expresión de los dolores y los placeres. Es la palabra proferida por los seres abyectos, por quien no es considerado un ciudadano libre y que no tiene, por tanto, legitimidad en el espacio público: extranjeros, esclavos, mujeres y niños, marginales sin acceso al *lógos*, se mueven en esa intimidad donde «surge el rumor, el chisme, la murmuración, como mecanismo de defensa oblicuo y sinuoso que toma el lugar de la crítica cuando esta no es posible» (Pardo, 2012: 58).

Por su parte, el soberano, al no estar en relación de igualdad con nadie, no posee *lógos* ni *phōné*, sino «lenguaje privado», una palabra que «no dice algo de algo, sino que se refiere exclusivamente a sí misma, manifiesta su potencia arbitraria de decir» (Pardo, 2012: 57). En la palabra del soberano, «normalización y ejecución, producción del derecho y aplicación de él ya no son de ninguna manera momentos distinguibles», de forma que el soberano en sí mismo es «un *nómos émpsychon*, una ley viviente» (Agamben, 2016: 220).

De ahí se deriva una de las aportaciones fundamentales de Agamben: el poder operaría distinguiendo modos de vivir adecuados y relevantes, las vidas ciudadanas, y modos inadecuados e irrelevantes, la *nuda vida* infinitamente vulnerable¹⁴, según esa lógica de inclusión y exclusión fundada en el *lógos* como «suplemento de politicidad». Ese acceso a la palabra, la denominada «agencia lingüística», no es por tanto una propiedad inherente al

¹³ La noción de «intimidad» es desarrollada por José Luis Pardo (2012) a lo largo de toda la obra aquí referenciada, motivo por el cual no podemos remitir a páginas concretas; recomendamos vivamente su lectura para una aproximación general a la problemática de la inclusión y la exclusión según la perspectiva de Agamben y el uso de la palabra o el *lógos*.

¹⁴ Entendemos con Judith Butler (2006: 52-60) que la vulnerabilidad es un rasgo relacional inherente a la subjetivación puesto que, en tanto que cuerpos, los seres humanos están siempre «abiertos» a la acción del otro; sin embargo, dado que el poder opera excluyendo, quienes carecen de relevancia en el ámbito político quedan en cierto modo «desprotegidos», de manera que su vulnerabilidad es más evidente y radical.

sujeto, sino una consecuencia de su posición con respecto al poder. Esto es así porque las relaciones de poder-saber en cada contexto determinan las condiciones de lo visible – es decir, de las cosas – y de lo enunciable – de las palabras –: el poder es, ante todo, productor de realidad y de verdad. Por tanto, el poder en cada contexto generaría sus propios regímenes de verdad con los que distinguir entre lo que se adscribe a sus presupuestos – la norma – y aquello que no lo hace – lo abyecto –; fenomenológicamente, el discurso habría de entenderse como un elemento dependiente de las variables de los dispositivos estratégicos de poder (Benavides, 2016: 602; Butler, 2009: 229-231; Foucault, 2010: 739-741; González, 2019: 246; Valls, 2020: 13-22).

Aunque la *nuda vida* excluida y abyecta ha estado siempre presente pues es un elemento constitutivo del ejercicio del poder, se manifestó en su faceta más monstruosa en el siglo XX: con «giro totalitario», las dictaduras habrían hecho patente la facilidad con que el poder biopolítico, por su lógica de exclusión e inclusión, puede hacer que amplios grupos poblacionales sean reducidos a meras vidas biológicas deshumanizadas, desvalorizadas y eliminables (Agamben, 2016: 13-18 y 228). El nazismo transformó a los judíos en *nuda vida*, en vidas irrelevantes y peligrosas para la raza; en el caso de la dictadura franquista, durante la inmediata posguerra, quienes ocuparon ese puesto fueron los pertenecientes al bando vencido dado que, desde los discursos del poder, se entendían no solo como amenazas políticas, sino también biológicas que atentaban contra el «orden nacional» del nuevo régimen¹⁵. Por ende, aunque en un sentido estricto no habría ciudadanos libres como tal en la dictadura, quienes pertenecieron al bando vencedor y estaban de parte del poder poseían un mayor nivel de agencia que los vencidos y sus allegados, ya que los segundos eran objeto y objetivo predilecto del ejercicio de poder dictatorial, que buscaba su adscripción a los presupuestos ideológicos oficiales por medio de la vigilancia constante y la represión física y lingüística. Son ellos, como se ha señalado, los protagonistas de la novela de Marsé y, según trataremos de mostrar a continuación, esta cuestión del estatuto ciudadano y la agencia

¹⁵ No es nuestra intención equiparar por completo el horror del Holocausto con la posguerra española; más bien, se busca apuntar el modo en que Franco desarrolló su propia «biopolítica totalitaria» en consonancia con otras, como la del régimen hitleriano. Para ampliar este tema remitimos al sugestivo estudio de Salvador Cayuela Sánchez (2011), en el que realiza una comparación sistemática de las técnicas y dispositivos biopolíticos en el nazismo y en el franquismo, especificando similitudes y diferencias, así como a su otra obra ya citada, *Por la grandeza de la patria* (2014).

Natalia Candorcio Rodríguez (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 52-72.

lingüística pueden arrojar luz sobre la confusión generada por la confluencia de voces en la narración.

En la obra, el bando vencedor queda reflejado en dos personajes: Conrado, alférez tetrapléjico que gracias a su poder económico y político tiene potestad para organizar la vida del resto en el barrio, y Justiniano, delegado local de Falange subordinado al primero. En tanto que representante metonímico del poder fáctico, Conrado posee la «palabra privada», la palabra que se convierte en ley ella misma y que convierte igualmente en «ley viviente» a su enunciador, de modo que, las escasas veces en las que se reproduce su discurso, éste manifiesta perfectamente el poder del alférez en tanto que tiene implicaciones directas en la realidad¹⁶. Las palabras de Justiniano, en cambio, sólo aparecen referidas en la *aventi* en la que Sarnita expone a sus amigos las supuestas vivencias de Luis, el tísico, en un centro de reclusión de republicanos – silencioso y omnipresente, el delegado de la Falange representa la vigilancia misma como mecanismo del poder disciplinario, tal y como referiremos a continuación.

Como la gran mayoría de los personajes no forma parte de la categoría de «ciudadano», no existe igualdad en su acto comunicativo: cuando Justiniano y Conrado se encuentran en presencia del resto – de los *kabileños* –, lo hacen como meras presencias físicas, como amenazas silenciosas. Como apunta Valcheff (2018: 494), el silencio de los detentadores del poder se aprecia especialmente en los capítulos XIII, XVI y XIX, en los que tres de los niños – El Tetas, Sarnita y Java – mantienen conversaciones con Justiniano.

Marsé, en estos capítulos, emplea lo que Garrido denomina «monólogo dramático», «una modalidad de diálogo en la que se oye únicamente a uno de los interlocutores» (Garrido en Gundín, 1999: 384); dado que sólo aparecen las intervenciones de los niños, el lector podrá recuperar o reelaborar las palabras diálogo de Justiniano por medio del proceso de la inferencia (Valcheff, 2018: 494). No es únicamente remarcable el hecho de que la voz del poder haya sido eliminada de estas conversaciones: la forma en que se construyen los capítulos es, también, esclarecedora. En ellos, los niños revelan, no sin valerse del grado de

¹⁶ Sus palabras, casi siempre que aparecen, son reproducidas por otros personajes en estilo indirecto, normalmente por Sarnita, ya que gran parte de lo que sabemos de él es información que está contándole al resto de *kabileños*. Los ejemplos más relevantes de este fenómeno se contienen en los capítulos I y VIII (órdenes del alférez en el cuadro sexual y en la obra de teatro respectivamente), VII (intercambio de palabras entre Conrado y el obispo antes de que el primero le «cediera» a Java al segundo). En estilo directo sólo se reproducen sus palabras en la discusión que mantienen él y Java a propósito de los papeles de la obra, también en el capítulo VIII.

ficción que ofrece su lógica de las *aventis*, sus comportamientos ordinarios frente al delegado local de la Falange; contruidos a modo de confesiones forzosas, reflejan uno de los rasgos esenciales del control disciplinario propio de gobiernos biopolíticos, el de la visibilidad integral, mecanismo que busca la exposición continua del individuo a fin de conseguir «un conocimiento, a la vez exterior e interior, un conocimiento meticuloso y detallado de los individuos por ellos mismos y por los otros» (Foucault en Lorenzini, 2012: 17).

Gracias a esta visibilidad integral, generalizada y obligatoria, el poder asegura que los sujetos se adscriban a la norma y la acepten, que formen parte de la maquinaria panóptica y funcionen simultáneamente como observados y observadores. Esa lógica es la que opera en los tres capítulos, ya que los niños, pese a repudiar visceralmente a Justiniano, no tienen más remedio que proporcionar información que los delata a ellos mismos y a terceros: «el tuerto», con su mirada ciclópea y totalizadora, obliga a los más vulnerables, los menores de edad, a confesar por sí mismos y por los otros todo lo que escapa a los límites normativos cimentados por el poder.

Aunque Justiniano y Conrado no acostumbren a expresarse verbalmente, el resto de los personajes sí que puede comunicarse entre sí porque existe entre ellos igualdad en su categorización ciudadana y en su uso de la palabra: disidentes políticos, niños y mujeres forman parte de ese género de vida de «la intimidad», de quienes carecen de valor en el espacio público por no estar adecuados a la norma. En ese espacio, como indicaba José Luis Pardo (2012: 55-58), opera el rumor como mecanismo de defensa de los individuos y justamente el rumor, las habladurías, son la esencia misma de la novela. De forma continuada, la narración se introduce por verbos de habla que remiten a ese tipo de discurso de la oralidad, de escasa credibilidad y difícil verificación. Las voces se superponen y complementan, llegando a contradecirse, formando, como analiza Valcheff (2018: 485-503) un complejo entramado rizomático que se rige por la polifonía y que impide discernir cuál es la verdad de la trama. Esa indecidibilidad torna violenta la comunicación literaria: al incluir habladurías, se transgrede la conexión entre el código de lo real y el de la verdad, de forma que la lectura se convierte en una labor de reconstrucción activa en que el lector debe hacerse cargo de la multivalencia del texto, aunque esto implique la aceptación de que nunca podrá aprehenderse del todo o cerrar su sentido (Barthes, 1980: 22-24 y 156-157).

Con esto, el texto se abre a una pluralidad de interpretaciones que causan la desorientación del lector, pues se duda constantemente de la identidad del narrador; sirva este fragmento para ejemplificar ese cambio diegético abrupto en la obra:

Pasaron en fila india sobre el tablón echado en el fango, Mingo y la linterna delante, Amén cerrando detrás, incordiando, entonando vamos a contar mentiras trala-rá, riendo como un conejo, ¿sabes quién lo descubrió, este refugio?, y la voz de Martín: Java, pero parece que la Fueguiña ya lo sabía, la moscamuerta. Pero cuenta, Sarnita, sigue. Sentémonos primero a fumar un pito. Vale, sólo un momento para que veas cómo está de bien¹⁷ (Marsé, 1985: 120)

Tal y como se ha tratado de señalar, desde un prisma biopoético podría comprenderse el motivo por el que la novela se mueve en tales parámetros de cognoscibilidad: las múltiples voces enunciativas, correspondientes a personajes a los que se les ha negado su ciudadanía en el contexto de la dictadura, no tienen acceso al *lógos*, de modo que lo que se pronuncia no responde a la versión de los hechos legitimada por el poder, que es quien produce la realidad y la visibiliza y, por ende, no puede someterse a las categorías de verdadero o falso.

El rumor como mecanismo de defensa de los vencidos hace de la obra en una «novela del ámbito de la intimidad» que torna imposible la localización concreta del origen de la palabra; con ello, se cumple uno de los rasgos fundamentales de los textos multivalentes delimitados por Barthes (1980: 33), ya que se llega a «la negación de toda referencia: el discurso, o mejor aún, el lenguaje, habla, y eso es todo»: nadie se hace cargo de sus palabras y, aunque lo hicieran, estas no estarían legitimadas. La polifonía provoca confusión porque los vencidos, sin agencia lingüística, no son capaces de conformar un testimonio coherente y uniforme de su experiencia – la «voz de la intimidad», excluida del discurso oficial, no podrá nunca ser *lógos*, «decir algo sobre algo». En este sentido, en la novela se pone el punto de mira sobre el estatuto de la verdad en la posguerra cuando, según Marsé, «un día te decían algo y al día siguiente te decían lo contrario» (Marsé en Sherzer, 1982: 175). El franquismo, como sistema de poder, estaba *inventando* una realidad; los personajes, abyectos sustraídos del espacio del *lógos*, no pueden testimoniar sus discrepancias con el discurso oficial, pero sí pueden emplear su rumor para narrar *aventis*, o lo que es lo mismo, pueden hacer memoria de su experiencia.

¹⁷ Todas las citas de la novela que aparecen en el artículo pertenecen a esta edición.

3. La memoria del vencido: el «flujo de la memoria» y las *aventis*

Para nuestra interpretación, es necesario precisar algunos rasgos de la memoria ya que, como se adelantó, posee un peso radical en la obra marseana. Esta no es estanca o fija, sino fluctuante: los recuerdos son complejos entramados de imágenes e ideas que se construyen y reconstruyen continuamente y que no llegan nunca a estabilizarse por completo.

Así, dado que la facultad memorística es orgánica y subjetiva y, por ende, falible, precisa siempre de los otros para su configuración: predecesores, contemporáneos y sucesores han de dotar de credibilidad al recuerdo del sujeto para que adquiera consistencia, por lo que individuo y sociedad quedan irremediabilmente ligados en el ejercicio memorístico. La memoria no es, por tanto, una experiencia pasiva, privada y sentimental, sino que más bien se trata de un proceso activo, performativo y discursivo que el sujeto lleva a cabo con los otros, conformado por diferentes prácticas memoriales a partir de las cuales se va resignificando el pasado desde el momento presente¹⁸ (Halbwachs, 2004: 54-95; Ricoeur, 1999: 16-27; Reyes-Mate, 2008: 22-28; Santamaría, 2020: 20-22; Straub, 2008: 218).

Podría decirse que la novela es, en sí misma, un ejercicio memorístico, puesto que nace de la rememoración que lleva a cabo Ñito en la historia-marco en 1972 al enfrentarse al cadáver de quien fue su mejor amigo¹⁹. Este personaje no es, en ningún caso, un narrador fiable: es tildado constantemente de mentiroso compulsivo, acusación que él mismo corrobora en más de una ocasión, ya que comprende que, a veces, la mentira es funcional si ayuda a ocultar verdades excesivamente desagradables, por lo que se resigna a ser un mentiroso: «¿Eso querías que le dijera al chico, esa sucia, verdad? No me habría creído, a mí no me cree nadie [...] Yo tengo mi mentira verdadera y pim pam fuera, camarada, le diré, lo

¹⁸ Según Manuel Reyes-Mate, el problema del caso español es que se ha malentendido el concepto de la memoria y se ha relegado al espacio privado y a la subjetividad de la emoción, desatendiendo al valor que ha de tener en su faceta política. Esta desavenencia es perfectamente expuesta por el filósofo (2008: 25): «Debería quedar claro de una vez que la “memoria histórica” no es la evocación de cómo le fue a cada cual en la Guerra Civil o en la posguerra, sino poner sobre la mesa de nuestra reflexión política una violencia pasada sobre cuyo olvido se ha construido el presente. Si queremos cancelar ese pasado, si queremos una política que no marche sobre nuestras víctimas tenemos que asumir como propia la responsabilidad histórica, el hacerles justicia» (Reyes Mate, 2008: 25).

¹⁹ Linda Gould Levine (1979) relaciona de manera muy convincente el acto de Ñito de destapar los cadáveres a los que debe hacer la autopsia, con lo que se inicia su «lectura» de su pasado, con el acto del lector que, en paralelo, abre el libro e inicia la lectura de la historia; según ella, con ese paralelismo y otros muchos Marsé está consiguiendo que los lectores se hagan cómplices del *voyeurismo* imperante en la novela. Ese *voyeurismo* es también analizado por María Silvina Persino (1999), quien ofrece un muy recomendable estudio de la novela en clave psicoanalítica.

coge o lo deja» (p. 275-276). Esta tendencia, sumada a que el tiempo recordado es remoto – 1942 –, fomenta que la imaginación se inmiscuya en lo narrado pues la mente humana al recordar no es nunca objetiva.

Además, como se indicó anteriormente en relación con la polifonía, la voz de Ñito no es la única que aparece en la obra: la aparición de múltiples narradores convierte al texto en un entramado de discursos memorísticos de quienes, debido a la explicada carencia de agencia lingüística, no pudieron confrontar su recuerdo con el del resto. Por ello, se ofrecen versiones distintas e inverificables sobre la experiencia vivida; la materia narrada, conformada por recuerdos individuales y colectivos, es radicalmente inestable y condiciona, además, la articulación textual. La concatenación de episodios parece no seguir un patrón sólido, ya que las analepsis y prolepsis combinadas con los cambios diegéticos se suceden sin apenas indicaciones al lector.

Según creemos, esa apariencia caótica a nivel estructural puede responder a la operatividad memorística que se acaba de describir: la evocación no sigue un orden lógico en la mente de quien recuerda, y la subjetividad es inherente a tal procedimiento, algo amplificado en la novela por lo inasible de la experiencia recordada, jamás verificada, de modo que los fragmentos se suceden según lo que podríamos llamar un «flujo de la memoria» —en este sentido, el peso de las *aventis* en la obra posee una relevancia radical.

La narración de *aventis*, que sirve como un método de evasión y mecanismo de compensación, se acerca a lo teatral y los relatos resultantes están claramente marcados por el rumor o la oralidad²⁰. Estas historias juegan con lo verdadero y lo falso, siempre en el límite de lo creíble, de modo que a veces ni siquiera los contadores de *aventis* son capaces de discernir entre lo que han vivenciado y lo que han inventado²¹; a nivel diegético, el acto mismo de contar *aventis* constituye, según creemos, un ejemplo de la ejecución de la memoria de los vencidos.

En efecto, contar *aventis* constituye un ejercicio memorístico activo y social, construido discursivamente y, además, entronca con la víctima de un acontecimiento traumático. Miembros paradigmáticos de la intimidad —pues, además de pertenecer al bando

²⁰ Recomendamos fervientemente el estudio que ofrece Mariela Sánchez (2018) sobre las relaciones entre memoria y oralidad en literatura.

²¹ Por ejemplo, el propio Sarnita, después de oír una *aventi* poco plausible de Java, dice: «La verdad, nunca la dijo. Ni el mismo Java la sabía. La verdad era todavía, lo mismo que en sus *aventis*, aquella turbia materia que no conseguía elevarse, desprenderse del fondo» (p. 199).

vencido, son infanto-adolescentes, por lo que su grado de vulnerabilidad es siempre mayor al de los adultos (Butler, 2006: 58)—, sustraídos de la agencia lingüística y política suficiente como para decidir en el decurso de sus vidas, se reúnen de forma casi ritual para ir reconstruyendo el pasado inmediato del barrio y se refugian en la creatividad, gracias a la que imaginan simultáneamente presentes y futuros mejores que los reales. En este proceso «hacen memoria» en un sentido performativo en la medida en que las *aventis* se construyen como vertientes irreales, pero posibles, de sus vidas de los jóvenes *kabileños* barceloneses de la posguerra.

Los niños, «irremediabilmente condenados a soñar en *technicolor* o a callar ante el gris de la vida cotidiana» (Fernández, 2004: 189), muestran su vida en las *aventis* no como *fue*, sino como *podría haber sido* puesto que, como recalca Manuel Reyes-Mate (2006: 46), la perspectiva de la víctima es privilegiada porque sabe mejor que nadie que «el hecho no agota las posibilidades de una acción histórica». Por este motivo, con las *aventis*, Marsé reproduce acertadamente la situación de la víctima para con la memoria y la verdad. Como indica Elizabeth Jelin (2012: 114): «la narrativa de la víctima comienza en una ausencia, en un relato que todavía no se sustanció [...] la narrativa que está siendo producida y escuchada constituye un proceso de construir algo nuevo.

Se podría decir, inclusive, que en este acto nace una nueva «verdad». Eso es precisamente lo que parece ocurrir en la novela de Marsé: la «verdad» oficial, producida por el régimen por su propio sistema de relaciones de poder-saber acordes a la «realidad» impuesta, no se corresponde con la experiencia vivida por el vencido, el cual se ve obligado a refugiarse en la creatividad para evadir la realidad²². Así, el objetivo último de las *aventis* es el de «obtener, a partir de muchas mentiras, una verdad literaria que reflejara el espíritu del barrio y, en definitiva, de la España de la posguerra» (Santamaría, 2020: 43): con ellas se reproduce el pasado, el presente y el futuro de la víctima sustentados en un no-ser que solo pueden recuperarse por esa compleja combinación de testimonio e imaginación que, por ser incompatible con el discurso oficial, sirve precisamente para denunciar la ausencia en que se funda su identidad cercenada.

²² Marsé ha reflexionado mucho acerca de esta situación vital límite de quien vive bajo un régimen dictatorial y su vinculación con la creatividad como recurso; en una de las entrevistas en las que lo trata, dice lo siguiente: «Viviendo en una dictadura la gente tiene la sensación de hallarse permanentemente en la antesala de otra vida, más intensa y más digna; es decir, la sensación de que la vida de verdad, la que se vive libremente, se halla en otra parte. Y la represión siempre es un incentivo para la imaginación» (Marsé en Escobedo, 2011: 127).

Natalia Candorcio Rodríguez (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 52-72.

Lo desolador es que los personajes de Marsé son conscientes de que sus discursos no son más que el reflejo de la impotencia que sienten ante ese futuro arrebatado con violencia; lo verbaliza perfectamente Sarnita en su hipotética conversación con Justiniano:

esto es la fachada del asunto pero, ¿qué hay detrás de esa fachada?, hoy todo son rumores y embustes sobre denuncias y revanchas y hasta fusilamientos cada nuevo amanecer en la playa, dicen, patrañas inventadas por los rojos que aún quedan, camarada, ya sabe, diarrea cerebral de los que rabian impotentes porque lo perdieron todo en la guerra, la dignidad, la verdad, las agallas, el entendimiento y hasta la memoria verdadera perdieron (282).

A este respecto, se ha recalcado que la narrativa de Marsé «es una narrativa equivalente a la transmisión moral de la memoria, subrayando lo oral de la memoria que documenta; además del rescate hablado de una convivencia abolida o secuestrada» (Izquierdo, 2005: 19). Efectivamente, ya desde la primera oración de la novela se prefigura que su intención se aleja del realismo convencional y se adentra en la subjetividad de la memoria²³, la cual constituye el medio por el que nuestro autor se enfrenta, pasado el tiempo, al acontecimiento que convirtió su vida en un no-ser, en la ausencia de posibilidad de su propio desarrollo; por este motivo, podría considerarse un ejemplo de «narrativa postraumática», tal y como la describe Dominick LaCapra (2005: 182-193), puesto que, lejos de tratar de resolver el conflicto de forma armoniosa y aprehensible, se adentra de lleno en el «trauma histórico», reflejando sus claroscuros y haciendo surgir en el espacio textual esa «nueva verdad» que, aunque no se corresponde objetivamente con los hechos, ilumina la memoria de lo acaecido.

Las *aventis* no pueden funcionar eternamente: cuando los personajes maduran, están condenadas a la desaparición, ya que la asunción de la realidad en toda su crudeza y complejidad impide que la imaginación siga operando como antaño. Al final de la novela, los *kabileños* inician ese proceso madurativo y comienzan a rechazar las explicaciones ficticias del mundo que ofrece Sarnita, quien queda profundamente decepcionado al comprobar que sus historias han llegado a su fin²⁴. Por todo lo aducido, es casi inevitable que el lector identifique en el personaje de Sarnita/Ñito con el propio Juan Marsé, no sólo por su coincidencia

²³ «Cuenta [Ñito] que al levantar el borde de la sábana que cubría al ahogado, revivió en la cenagosa profundidad de pantano de sus ojos abiertos un barrio de solares ruinosos y tronchados geranios cruzados de punta a punta por silbidos de afilador; un remoto espejismo traspasado por el aullido azul de la verdad» (57).

²⁴ «Qué rollo. Sólo creéis en lo que habéis visto» (346).

onomástica²⁵, sino por su postura frente al recuerdo: el celador, en la década de los setenta, frustrado por la conciencia de su pasado perdido, adereza sus recuerdos, de forma que no pueden categorizarse ni de verdaderos ni de falsos, sino de verosímiles, de virtualmente posibles, pero anulados por el ejercicio de las relaciones de poder-saber desplegadas en el gobierno biopolítico franquista. Esta fina línea la tiene bien clara el Antonio Faneca adulto quien, al explicarle la función que desempeñaba en su grupo de la infancia a Sor Paulina, recalca que le llamaban «el *aventis*. No el mentiras, sino el *aventis*, es otra cosa, usted de eso no entiende» (p. 278).

4. Conclusiones

Si te dicen que caí ofrece en su complejidad textual un testimonio memorístico heterodoxo, ya que en él se problematiza el estatuto de la víctima y su relación con la palabra, la verdad y la memoria: como adelantamos en la introducción, desde una interpretación biopoética puede observarse que no solo reproduce miméticamente el contexto en que se sitúa la narración sino que, según creemos, consigue *producirlo* en el texto.

Si en las dictaduras biopolíticas el poder, por sus mecanismos represivos y censores, evita que los vencidos posean palabra pública o *lógos*, Marsé hace lo mismo con sus personajes: al impedir que las voces enunciatoras se deslinden con claridad, dificultando la atribución de lo enunciado a personajes concretos, el autor barcelonés niega a la población de su novela la posibilidad de ejercer su agencia lingüística, de «decir algo sobre algo» o testimoniar de forma clara.

Como resultado, aparece un cúmulo de discursos en cierto sentido incoherente, contradictorio y confuso que responde precisamente al estatuto de los representantes del bando vencido como habitantes del denominado «ámbito de la intimidad», carente de legitimidad en el espacio público y fundado, no en el *lógos*, sino en el rumor, imposible de someter a las categorías de verdadero o falso. Con ello, al recrear la Barcelona de su infancia desde los setenta, nuestro escritor es capaz de poner en cuestión cualquier principio de

²⁵ El nombre de Juan Faneca, empleado por Marsé como pseudónimo en alguna ocasión, así como personaje en varias novelas, representa para el autor, según José Luis Gundín (1999: 9) «al niño imaginativo que quiso contar su versión sobre una historia inaprehensible a sus ojos que el novelista barcelonés – ya con el nombre que lo ha hecho famoso, Juan Marsé – ha llevado dentro, dejándolo aflorar en aquellas novelas que se desarrollan en los años de su infancia». Este hecho resulta significativo en la novela aquí analizada, puesto que Faneca es también el apellido de Sarnita/Ñito.

veracidad; no en vano, para él, la posguerra estaba definida por la más pura ambigüedad, ya que «era un tiempo muy curioso. Si no te jodían unos, te jodían los otros» (Marsé en Vila-Matas, 2008: 150).

En el texto se despliega una verdad caleidoscópica que refleja acertadamente cómo las víctimas, sin acceso a la palabra pública, no generaron un discurso unificado mediante el cual pudieran definir su estatuto, puesto que solo tenían acceso a esa «palabra de la intimidad» que, en la novela, alcanza su máximo exponente en las *aventis*. Como esos testimonios del conflicto quedaron soterrados por no poderse elaborar lingüísticamente ni haberse confrontado con el resto, su reconstrucción treinta años más tarde queda manchada por la evanescencia del recuerdo: con la polifonía y las *aventis*, y con esta novela en general, Marsé parece estar incidiendo en la casi imposibilidad de recuperar de manera efectiva una narración memorística de los vencidos, fundada en una ausencia irrecuperable. Aun así, pese a que ese ejercicio de memoria no sea del todo posible, no deja por ello de ser necesario: para el autor barcelonés, como para muchos teóricos de la memoria, el deber de memoria está todavía a la orden del día si queremos llegar a hacer la «justicia de las víctimas» que reivindicaba Reyes-Mate (2008: 26). A través del personaje de Sarnita aclaraba el autor elocuentemente el sentido de sus *aventis*:

no renuncio en mis *aventis*, siempre que haga el caso, a vengarme de un sistema que saqueó y falseó mi niñez y mi adolescencia, el sol de mis esquinas. Yo no olvido ni perdono, díselo a tu comi y a quien rasque. Díselo. [...] pienso seguir contando no una aventi, sino diez, veinte, treinta, las que haga falta, según mi real criterio y mi repajolera gana de hacerlo, y al que le pique que se rasque, repito. [...] Por lo demás, camarada, que les den muy por el saco a todos. Y en tanto el poder sigue usufructuando en exclusiva la memoria de unos hechos que nos pertenecen, arrebatándonos las señas de identidad y prohibiéndonos hacer el recuento de lo ocurrido, bríndate por nosotros, por nuestras humildes *aventis* y por nuestra insobornable voluntad de contárselas a quien quiera oírlas. Recibe un abrazo de tu colega en patrañas y aventuras. Sarnita (Marsé, 1977: 172-174).

Por ello, la literatura marseana no es únicamente espacio de elaboración traumática, sino también de reivindicación política: frente a la versión oficial de la historia impuesta por el régimen, la «memoria histórica» despierta en esta narración en forma de *aventis* como «patrañas», en su doble acepción de «mentira» y «cuento entretenido», como mecanismos expresivos al servicio del dolor de un grupo de niños condenados a sufrir las penurias de la posguerra. Un perfecto resumen de su función se contiene en el verso de Machado que parafrasea Sarnita al darle un consejo a Java para crear mejores *aventis*: «no te me pongas nervioso, Legañas, todo está calculado para que resulte confusa la historia y clara la pena»

(200). Poco importa que lo que se cuente sea real o no; lo esencial es el sentimiento, compartido por todos los personajes, de soledad y desolación incardinadas. En el texto se despliega una «narración postraumática», un contradiscurso fundado en la conciencia de que la palabra de la víctima, su testimonio, ha sido acallado y no podrá recuperarse con la objetividad que precisaría. Resulta tremendamente expresiva la forma en que se cierra la novela: «Hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños» (p. 368); aunque se resignen por obligación, en los años setenta, los personajes siguen cavilando sobre la virtualidad del futuro que nunca pudo llevarse a cabo. El paso del tiempo no ha conseguido cerrar las heridas de quienes sienten que todavía no se ha resuelto como es debido el acontecimiento que marcó sus vidas, que todavía no se ha hecho justicia de las víctimas: la revisión de la memoria de la posguerra sigue siendo, para Marsé y para muchos otros, totalmente necesaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2016[1998]), *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, I, Valencia, Pre-Textos.
- AGUILAR, Paloma (2021[2008]), *Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial.
- ARIAS, Fernando, «Juan Marsé: sobre el totalitarismo en ropa interior», *Triunfo*, n°799, 20 de mayo de 1978, pp. 70-71.
- BARTHES, Roland (1980[1970]), *S/Z*, Avellaneda, Siglo XXI Editores.
- BAZZICALUPO, Laura (2016[2010]), *Biopolítica: un mapa conceptual.*, Madrid, Melusina.
- BENAVIDES, Alexander (2016), «El cuerpo como espacialidad ambigua: somato-política y resistencias corporales en Michel Foucault», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, pp. 601-610.
- BUTLER, Judith (2006[2004]), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- (2009[1997]): *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- CASALS, Núria (2005), «Personalidad literaria y humana del autor (Arturo Pérez Reverte, Joan de Sagarra, Javier Coma y Beatriz de Moura)», en Celia Romea (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria: lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Barcelona, Horsori, pp. 85-98.
- CAYUELA, Salvador (2011), «Biopolítica, nazismo, franquismo. Una aproximación comparativa», *Énxoda: Series Filosóficas*, 28, pp. 257-286.
- (2014): *Por la grandeza de la patria: la biopolítica en la España de Franco*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- CUESTA, Josefina (2008), *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.

Natalia Candorcio Rodríguez (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 52-72.

- ESCOBEDO, María (2011), «Juan Marsé: “de una novela sólo es verdad lo que se cree el lector”», *Cuadernos hispanoamericanos*, n°732, pp. 125-131.
- ESCUADERO, Rafael (coord.) (2011), *Diccionario de memoria histórica: conceptos contra el olvido*, Madrid, Catarata.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (2004), «Tensiones posmodernas. Juan Marsé: la lucha por el sentido», en A. Alonso, I. Lerner y R. Nival (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, vol. III, pp. 185-192.
- FOUCAULT, Michel (2010), «Diálogo sobre el poder», *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, pp. 739-750.
- GARVEY, Diane (1980), «Juan Marsé's *Si te dicen que caí*: The Self-reflexive Text and the Question of Referentiality», *MLN*, vol. 95, n°2, pp. 376-387.
- GONZÁLEZ, Diana (2019), «Las políticas de lo audible: el sentido entre phōné y logos», *Escritura e imagen*, n°15, pp. 243-251.
- GOULD LEVINE, Linda (1979), «*Si te dicen que caí*: un caleidoscopio verbal», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. VII, n°3, pp. 309-327.
- GUNDÍN, José Luis (1999), *La novela de Juan Marsé: Análisis de las tendencias y de las técnicas narrativas*, tesis doctoral dirigida por la dra. M. I. de Castro García, UNED.
- HALBWACHS, Maurice (2004[1968]), *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HUYSEN, Andreas (2001), *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- IBARZ, Joaquim (1997), «Latinoamérica aplaude a Marsé», *La Vanguardia*, 01 de diciembre de 1997, p. 30.
- IZQUIERDO, Luis (2005), «La imagen literaria de Barcelona en las novelas de Juan Marsé», en Celia Romea (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria: lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Barcelona, Horsori, pp. 17-24.
- JELIN, Elizabeth (2012[2002]), *Los trabajos de la memoria*, Lima, IEP.
- LACAPRA, Dominick (2005[2001]), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2009[1998]), *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- LÓPEZ, José Manuel (2008), «Memoria histórica y literatura. Una introducción», *Barcarola: revista de creación literaria*, n°71-72, pp. 243-258.
- LORENZINI, Daniele (2012), «Mostrar una vida. Foucault y la (bio)política de la visibilidad», en *Biopolítica en el mundo actual: reflexiones sobre el efecto Foucault*, Barcelona, Laertes, pp. 89-116.
- MACCCIUCI, Raquel y POCHAT, María Teresa (dirs.) (2010[2009]), *Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá.
- MAINER, José Carlos (2008), «Juan Marsé o la memoria en carne viva», en Ana Rodríguez Fischer (coord.), *Ronda Marsé*, Barcelona, Candaya, pp. 66-76.
- MARSÉ, Juan (1977), «La “aventí” secuestrada (Carta de Sarnita al chorizo)», *Confidencias de un chorizo*, Barcelona, Planeta, pp. 171-174.
- (1985[1973]): *Si te dicen que caí*, ed. W. M. Sherzer, Madrid, Cátedra.

Natalia Candorcio Rodríguez (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 52-72.

- MAUREL, Marcos (2008), «La memoria obstinada de Juan Marsé», *Barcarola: revista de creación literaria*, nº71-72, pp. 308-315.
- ORTEGA, José (1976), «Los demonios históricos de Marsé: *Si te dicen que caí*», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº312, pp. 731-738.
- PARDO, José Luis (2012), *Políticas de la intimidad: ensayo sobre la falta de excepciones*, Madrid, Escolar y Mayo Editores.
- PARRILLA, Antonio (2019), «Pedro, *homo patiens*. La biopolítica franquista en *Tiempo de silencio*», *Romance Notes*, vol. LIX, nº3, pp. 409-420.
- REYES-MATE, Manuel (2006), «Memoria e historia: dos lecturas del pasado», *Letras libres*, nº53, pp. 43-48.
- (2008), *Justicia de las víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos.
- RICOEUR, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife.
- SÁNCHEZ, Mariela (2018), *Mala herencia nos ha tocado: Oralidad y narrativa en la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- SANTAMARÍA, Sara (2020), *La querrela de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- SHERZER, William M. (1982), *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Fundamentos.
- (1985): «Introducción» a Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, Madrid, Cátedra.
- STRAUB, Jürgen (2008), «Psychology, Narrative and Cultural Memory. Past and Present» en Astrid Erll y Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín, Walter de Gruyter, pp. 215-228.
- SILVINA, María (1999), «La escena voyeurista como matriz en *Si te dicen que caí*», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tomo 12, nº1, pp. 59-76.
- VALCHEFF, Fernando N. (2018), «*Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé: usos, modulaciones y funcionalidad del discurso polifónico en el entramado rizomático de las aventuras», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº29, pp. 485-505.
- VALLS BOIX, Juan Evaristo (2020), *Giorgio Agamben: política sin obra*, Barcelona, Gedisa.
- VALS, Fernando (2009), «Teoría y práctica de la “aventura” en Juan Marsé», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº755, pp. 23-27.
- VILA-MATAS, Eduardo (2008), «Un pirata de Caribe», en Ana Rodríguez Fischer (coord.), *Ronda Marsé*, Barcelona, Candaya, pp. 148-152.
- YELIN, Julieta (2020), *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*, Pittsburgh, Latin America Research Commons.

LA NOVELA COMO SUBVERSIÓN: EL CASO DE *LECTURA FÁCIL* (2018), DE CRISTINA MORALES

CLAUDIO MOYANO ARELLANO

claudiomoyano26@gmail.com

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Resumen: En este trabajo se propone un análisis de la novela de Cristina Morales, *Lectura fácil* (2018), atendiendo a su complejidad discursiva y a las relaciones que en ella se establecen entre salud, enfermedad y normalización. En primer lugar, se propone un marco interpretativo adecuado en el que se relaciona la novela con otros textos que surgen especialmente a raíz de la «crisis de 2008» como denuncia por la situación política actual. En el análisis del texto, a partir de Michael Foucault, Juan Carlos Rodríguez y Hannah Arendt, entre otros, se estudia la variada tipología discursiva y la ideología de la novela. En último término, se defiende cómo la novela de Morales es un ejemplo paradigmático de subversión literaria que persigue con claridad un fin político.

Palabras clave: Cristina Morales, Novela política, Novela española contemporánea, Ideología, Biopolítica..

Abstract: In this paper, an analysis of Cristina Morales' novel, *Lectura fácil* (2018), is proposed, attending to its discursive complexity and the relationships established among health, illness and normalization. First, an appropriate interpretative framework is proposed in which the novel is related to other texts that appeared especially in the context of the “2008 crisis” as a protest against the current political situation. In the analysis of the text, based on Foucault, Juan Carlos Rodríguez and Hannah Arendt, among others, the varied discursive typology and the ideology of the novel are studied. Finally, it is defended how Morales' novel is a paradigmatic example of literary subversion that clearly pursues a political aim. unprecedented creation in literature.

Keywords: Cristina Morales, Political Novel, Contemporary Spanish Novel, Ideology, Biopolitics.

1. Introducción. Un marco teórico de estudio

El análisis de una novela como *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales, implica un necesario marco teórico que explique desde dónde se va a realizar dicho estudio, un marco no exclusivamente literario sino, también, eminentemente político y social. Una novela que pretende subvertir, cuando menos, el mundo acomodaticio del lector necesita ser interpretada desde unas coordenadas económicas, políticas y culturales determinadas. En *No-Cosas*, el surcoreano Byung-Chul Han constata que hoy vivimos «en la era de las no cosas [pues] es la información, no las cosas, la que determina el mundo en que vivimos» (2021: 13). Se trata del diagnóstico de un cambio de sociedad, de un mundo distinto, de una sociedad infómana, intoxicada por la información y la comunicación (2021: 14) en la que el ser humano pierde paulatinamente su capacidad de autonomía y de libre albedrío (2021: 18) y en la que la libre elección queda solo destinada a ser libres para consumir (2021: 24). En el mismo sentido se pronuncia Morales en su novela: «Este Bienestar que nos ha convencido a todos, incluida a buena parte de esta asamblea de anarquistas, de que vivir bien es vivir con facilidad para consumir, elevando esa buena vida consumista a la categoría de vida digna» (2018: 94).

El descrédito sobre los grandes relatos que trajo la posmodernidad, tal y como dictaminó Lyotard (2006) al señalar que el hombre occidental había abandonado los metarrelatos o las grandes ideologías del siglo XX que aspiraban a una explicación total de la realidad —esto es, el liberalismo, el socialismo, el fascismo y el cristianismo—, y la crítica tan severa que desde la Escuela de Frankfurt se realizó al proyecto de la Modernidad, sobre todo Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, han influido decididamente en la capacidad que se reconoce el ser humano de hacerse responsable de sí mismo y de actuar en la vida política de su comunidad. El hombre, y la mujer, se encuentran ciertamente desorientados, aunque no siempre son conscientes de ello. Afirma Marta Sanz que «hoy sabemos diagnosticar, pero no sabemos articular soluciones. Vivimos en la fragilidad del pensamiento político y de su reducción a eslogan» (2018: 54).

Por tanto, un mundo intoxicado de información, en el que la libertad queda reducida al consumo, y ante el que el hombre se siente desorientado ya que las grandes ideologías del pasado han quedado desacreditadas. Ante esto, uno puede acomodarse, alienarse, o bien, rebelarse, actuar.

La capacidad de actuar que tiene el hombre, junto con la posibilidad de discurso, son inalienables a la condición del ser humano; esto es, que la acción y el discurso son las cualidades humanas por excelencia, y la condición de cualquier vida política, pues ambas solo pueden darse entre los hombres que habitan el mundo, esto es, en público. Culminaba esta idea Hannah Arendt al afirmar que, si bien los hombres pueden vivir sin laborar, y la vida de un explotador y de un parásito si bien injustas seguirán siendo humanas, «una vida sin acción ni discurso [...] está literalmente muerta para el mundo; ha dejado de ser una vida humana porque ya no la viven los hombres» (2005: 206).

Por todo esto, la resistencia, e incluso rebeldía, hacia la consolidación del *homo ludens*, del ser humano acomodaticio que está exento de intervenir en la vida pública, tiene que ser obligada, por mucho que desde algunas instancias del poder se vendan las ventajas de la apolítica. Pues hoy se sabe, como afirma Marta Sanz, que:

La condición posmoderna nunca fue inocua. Lejos de la apariencia inofensiva de posturas hedonistas, lejos de la máscara de la tolerancia y de la reivindicación de lo local y lo minúsculo, los productos culturales propios de una deshonesta ideología que juega a no serlo –la posmodernidad– apuntalan valores como el desprestigio de la racionalidad, la invalidez de los lenguajes y, en consecuencia, la nociva peligrosidad de los constructos ideológicos (2019: 63-64).

Ahora bien, formas de intervenir en el transcurso social hay muchas, y la literatura es una de ellas. El discurso literario debe entenderse como uno de los discursos que elabora una sociedad para entenderse a sí misma; por ello, está igual de legitimado para hablar de nosotros que el discurso histórico, filosófico o jurídico, por poner algunos ejemplos¹. Y más cuando hoy el paradigma² científico-técnico, esto es, aquella propuesta de discurso científico que ni siquiera se hace responsable de explicarse a la sociedad civil, ha decaído, y cuando se ha asumido que los seres humanos son narrativos, porque se explican a sí mismos a través de narraciones. Y es que «solo las narraciones crean significado y contexto» (Han, 2021: 17) pues no se olvide que «los hechos en sí mismos [...] carecen de significación» (Urrutia, 2015: 23).

¹ Es más, mientras que desde la historia, la sociología o la antropología no se pueden llenar ciertos vacíos más que metodológicamente, estos sí los puede cubrir la imaginación literaria, imaginación que siempre nace del detalle y de la huella, porque la literatura, y más el caso concreto de la novela, es capaz de descender a la intrahistoria, la historia de la gente anónima, «a través de la vida individual, porque se basa en las relaciones diarias de las personas en un marco histórico más o menos definido» (Urrutia, 2015: 29-31).

² Utilizo la noción de *paradigma* en el sentido en que lo hace Kuhn en su obra *La estructura de las revoluciones científicas* (2013).

No obstante, tampoco es baladí reflexionar sobre la cuestión de la legitimidad. ¿Por qué hay que seguir reflexionando sobre la legitimidad, o no, del texto literario para intervenir socialmente? El *Diccionario de la lengua española* define *legítimo* como «conforme a las leyes’ y como ‘lícito’». Es importante preguntarse, entonces, como lo hizo Belén Gopegui (2008) en un famoso artículo: ¿quién legitima a los legitimadores? En ese texto, la autora concluía con el siguiente aserto: «Cuando la legitimidad cultural la otorga la burguesía occidental, al hacerlo sólo se legitima a sí misma. [...] Nuestros [son] el arrobo, la impertinencia, la admiración y la crítica». Quizá un texto que pretenda dinamitar algunos consensos establecidos en la sociedad tenga que ser, decididamente, ilegítimo, para que funcione.

En este sentido, no toda la literatura es, obviamente, transformadora, y en ello influye decididamente no solo el fondo, sino también la forma. Gopegui determina que la literatura puede o transformar o justificar el mundo, rechazando la idea de que alguien pueda ser neutral al contar una historia. Hannah Arendt también señaló que el filósofo, si bien puede ser neutral cuando reflexiona sobre la naturaleza, nunca lo será cuando hable de política (2010: 43). En la pretendida inocencia y neutralidad del escritor se esconde un poderoso marasmo ideológico que puede ser combatido desde la práctica literaria, pero también desde la crítica.

Por tanto, y recapitulando, si queda claro que el escritor nunca puede ser neutral, como se decía un poco más arriba, tampoco lo será la forma con la que se construye el discurso. De hecho, fondo y forma se ahorman entre los dos de tal manera que se vuelven indistinguibles. Por eso, en *No tan incendiario* Marta Sanz ha defendido que los textos deben doler, que deben rehuir las visiones edulcoradas de la realidad, y proponía cultivar una literatura en la que quedara abolida la distinción entre la revolución del lenguaje y el lenguaje de la revolución (2019: 82). Cobran luz las palabras de Walter Benjamin, cuando defendía que el autor-productor debe atreverse no solo a cambiar sino, incluso, a enajenar, los instrumentos y las formas de producción (1998: 123-125). Con esto, queda claro que no se trata solo de lanzar un mensaje revolucionario, sino también de subvertir el propio medio por el que se emite el mensaje.

1.1. El lugar de *Lectura fácil* en el panorama narrativo español

La novela *Lectura fácil*, de Cristina Morales, solo se entiende desde el planteamiento de una autora que ha comprendido perfectamente lo revolucionario que puede ser un texto

Claudio Moyano Arellano (2022): «La novela como subversión: el caso de *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 73-93.

cuya forma sea, cuando menos, no convencional, una novela claramente enfrentada a la ortodoxia de un canon literario, en este caso el de la novela española contemporánea, que, por definición, debe ser conservador en sus formas y nombres. Un texto, el de Morales, que pretende dinamitar y subvertir muchas de las estructuras e instituciones oficiales del momento, impugnar desde el sistema económico capitalista actual al nacionalismo aburguesado y rancio de gran parte de la política catalana, y también el sistema clínico-médico que dictamina qué persona es capaz, y por ello autónoma, y cuál es incapaz y debe ser tutelada.

No obstante, en la historia reciente de la literatura española, el hecho de hablar de política, «del precio de las cosas» (Sanz, 2019: 83), era un elemento con el que se invalidaba casi automáticamente la obra en cuestión. Es un hecho el enfrentamiento, y más en la literatura española más reciente, entre la calidad estética y la denuncia política de los textos, y se asumía con decisión que eran categorías enfrentadas y excluyentes. La historia de la novela española de los años 40, 50 y 60 lo demuestra bien. Los textos literarios a los que se reconocen gran calidad estética, los que aparecen en los manuales y las clases de literatura, aquellos que podrían entrar en el canon literario entendido de una forma neutral y objetiva, como lo hace Bloom (2005) en su clásico *El canon occidental* al hablar de «valores sublimes» —aunque nunca quede explicado quién decide la sublimidad de esos valores— quedan en el lado contrario de aquellos textos que hablaban de las condiciones de los miserables, que tratan de dar voz a los subalternos, en términos de Spivak (2011) —aunque el subalterno difícilmente pueda hacer elevar su voz—. En definitiva, textos que se embarraban en las vidas de los obreros, los pobres, los humillados, los exiliados del sistema. Textos que se proponían hacer «visible lo visible», como propone Belén Gopegui (2004)³, pues nada hay de invisible en la explotación y en la miseria del ser humano.

Sin embargo, esta tendencia, que sin duda hoy continúa y que David Becerra denominó con fortuna la «novela de la no-ideología», no porque estos textos no transmitan ideología, ya que eso es imposible —y, es más, como nos advierte Marta Sanz, «las formas culturales con apariencia de neutralidad [...] son las que entrañan mayor peligro» (2019: 30)—, sino porque tratan de ocultar e invisibilizar cualquier conflicto político (2013: 29), se ha visto

³ «La tarea del arte, si hubiera una tarea específica, si no fuera la misma tarea del político y del ensayista y del revolucionario, es hacer visible lo visible. No es preciso hablar de poderes ocultos ni de un inconsciente turbio. Basta con hablar del poder visible y de los nombres que lo ostentan y de los medios para arrebatárselo. [...] La opresión es absolutamente visible» (Gopegui, 2004).

alterada, y desde hace unos años algunos autores y autoras están proponiendo textos muy interesantes en los que ética y estética aparecen perfectamente reconciliadas. Sin olvidar todas las propuestas del realismo socialista, cuyo hilo conector sería muy interesante rastrear hasta el día de hoy, es cierto que a partir de los años 90, y especialmente tras la «crisis del 2008» que aquí tuvo un florecimiento en 2011 con el surgimiento del 15-M, muchos escritores han ofrecido textos en los que se percibe con claridad tanto una clara denuncia de la problemática actual cuanto una preocupación por conseguir que dicho artefacto estético sea de gran calidad, y no solo por erudición, sino por el convencimiento de que la forma en la que aparece un discurso moldea y configura, precisamente, dicho discurso.

Maria Ayete afirma que desde la coyuntura social, política y económica que surge tras 2008 y el 15-M en 2011 «comienza a germinar lo que en sus inicios se denominó novelas o narrativas de la crisis [...]». Las novelas de la crisis se articulan en torno a la quiebra económica de 2008 y sus consecuencias» (2019: 626). No obstante, habría que puntualizar que no solo la gran mayoría de los procesos económicos que desembocaron en dichas crisis ya estaban funcionando anteriormente, sino que ya existieron algunas propuestas narrativas que denunciaron dichas problemáticas. El caso más potente, seguramente, sea Belén Gopegui.

Sea como fuere, hoy se encuentran en el panorama literario escritores que han entendido que una función absoluta de la literatura es narrar la herida, y no solo contarla, y que, para ello, se necesita una subversión también en el propio lenguaje y género literarios. Esto es algo claro en autores como Belén Gopegui, Marta Sanz, Elena Medel, Isaac Rosa o la propia Cristina Morales, por poner algunos de los ejemplos más señeros del momento. Escritores, todos ellos, que llevan la revolución también a la forma de sus textos, y que presentan en sus novelas cosmovisiones críticas contra la situación actual.

En última instancia, se trata de luchar contra el sistema desde dentro de la literatura, y romper la idea alienante —lo dirá Morales en su novela— de que el hombre se encuentra ante el mejor mundo posible y que, por ello, la rebelión carece de sentido. Se trata de levantar la bandera de la intolerancia (Žižek, 2007).

Es de vital importancia, asimismo, entender, como se apuntaba anteriormente y como señala Francisca Noguerol, que no todos los textos que plantean estas problemáticas tienen necesariamente que contribuir al cambio, y precisamente no lo harán por su forma extremadamente conservadora (2020: 56). En parecidos términos se pronuncia David Becerra cuando diagnostica cómo, en los albores de la crisis de la clase media, «emerge un

inicial “relato de la pérdida”, un discurso basado en la nostalgia por el mundo –y su posición en el mundo– que había quedado atrás» (Becerra, 2018: 47), porque el problema no radica solo en la caída de Lehman Brothers, sino que en los años anteriores ya estaban en funcionamiento procesos de privatización y precarización que culminaron en esta crisis. Es el propio Becerra, por ejemplo, el que ha propuesto dinamitar algunos de los clichés que pesan sobre el realismo socialista de los años 50, como el que sus problemáticas fueron propias de un pasado que ya no es el momento actual, al señalar que esas novelas tienen un gran valor, entre otras cosas, porque demuestran cómo el denominado «milagro económico español», del que somos hijos, «solo fue posible por medio de la explotación de esa nueva clase obrera que, huyendo de la miseria de los campos, se incorporó al sector secundario o industrial vendiendo su fuerza de trabajo a un muy bajo precio» (2017: 12). Entender la «radical historicidad de la literatura», es decir, el hecho de que los discursos literarios se ven determinados por «las necesidades específicas de una matriz ideológica históricamente dada» (Rodríguez, 2017: 14) es de vital importancia para comprender de forma correcta los textos que se producen en el seno de una sociedad.

Como se ha dicho, subvertir el discurso es imprescindible para que una novela posea potencia performativa. En los textos verdaderamente revolucionarios, se trata de cuestionar las formas de vida a través de la narración. Recordar, en último término, que «narrar no es ordenar. Narrar, por el contrario, también es confundir, y confundir, en ocasiones, es transformar» (Santamaría, 2017: 19-20). Se trata de molestar al lector, hacerle difícil la lectura, apelando, como lo hace *Lectura fácil*, a un lector comprometido que recuerde que la lectura también es un acto político. Un lector civil, diría Constantino Bértolo (2008: 97), que rehúya la simple identificación con el personaje y manifieste su compromiso con una lectura que implique una toma de partido en el mundo, un lector que busque un conocimiento más profundo de su sociedad, un lector, en fin, que anhele, también construir comunidad con los textos que se leen. Un lector que se deje violentar por un texto quebrado y violento, que le obligue a levantar la vista del papel. La misma Cristina Morales no ha disimulado, en numerosas entrevistas, que su intención era colocar al lector en la diana.

Para terminar este epígrafe, restaría señalar cómo todos estos escritores que han sido mencionados han elegido el realismo como método narrativo, pero no se trata, siguiendo la dicotomía que plantea Vicente Luis Mora (2014: 197), de un *realismo ingenuo* —que piensa que puede copiar la realidad en el texto de forma objetiva y sin problema— sino más bien de un

realismo fuerte, que entiende que hay que procesar la realidad primero antes de trabajar con ella en el texto, rompiendo su carácter natural. En relación con esto, David Becerra ha sostenido que estos novelistas:

Están realizando un proyecto literario que no se conforma con reflejar la realidad y denunciarla, a la manera del realismo social más clásico, sino que exploran –y experimentan con– la forma, las técnicas y los métodos narrativos, y tratan asimismo de cuestionar el medio de producción de las palabras. Su obra narrativa no puede interpretarse sin una ampliación del concepto de realismo (2020: 379).

Becerra propone hablar de la «inestética de lo real» y con dicho membrete hace referencia a una novela que «en vez de desplazar las contradicciones [...] las quiera narrar, tensar, hacer estallar; una novela que quiera mostrar aquello que no se simboliza» (2020: 390). Son obras realistas que entienden que en cada costura de su texto se libra una batalla ideológica que no ha de ocultarse. El caso de Cristina Morales es un ejemplo paradigmático.

2. Una propuesta subversiva: *Lectura fácil* (2018)

Señaladas ya las posiciones teóricas en las que se encuadra este análisis, es hora de explicar la subversión que propone Morales y su difícil relación con un canon literario que se entiende como oficial e institucionalizado, esto es, como parte de los aparatos ideológicos del Estado, en sentido althusseriano.

El primer aspecto que hay que comentar es que existió un proceso de censura previa a la publicación del libro. La propia Cristina Morales, en una entrevista con Ernesto Castro realizada en 2020, afirma que Seix Barral tuvo el manuscrito antes que Anagrama y que se le propuso realizar cambios para acomodar el texto a las exigencias editoriales, esto es, para hacerlo más publicable. Además, reconoce en esa misma entrevista que le hubiera gustado que el texto fuera aún más ilegible, pero que entendió que tenía que hacer algunas modificaciones con vistas a ganar un premio literario. Por otro lado, no es menos verdad que, tras su final publicación, ha sido una novela bien recibida por parte tanto del público como de la crítica, pues mereció el Premio Herralde de Novela del año 2018 y el Premio Nacional de Narrativa del año 2019.

Existe una posible objeción a este planteamiento, y es la siguiente: ¿puede una novela ser crítica con el sistema cuando este sistema la premia y la edita, además, en un sello importante? Cristina Morales (2020) afirma que la coherencia solo se les pide a «las miserables», esto es, que sucede que solo a cierto tipo de escritores se les pide que expliquen

cómo el mercado está asumiendo en su seno sus textos que, en principio, pretenden atentar contra los cimientos del mercado. No obstante, ¿debe un escritor renunciar a ocupar —o, mejor, *okupar*— los cauces oficiales? En este sentido, no deja de ser irónico, por ejemplo, que el texto de Jorge Carrión *Contra Amazon* se venda a través de la plataforma Amazon.

Por un lado, el sistema económico neoliberal lo asume todo, hasta las contradicciones, si puede sacar rédito de ellas, y, por otro lado, también hoy se es consciente de que la propia ideología dominante de una época no es un todo homogéneo, y que en ella misma hay tensiones o discordancias, como bien apuntó Pierre Macherey (1974: 114). Es decir, dentro de la ideología dominante de una época existen vacíos, blancos que, sin salir de la propia ideología —aunque entendiendo este concepto de una manera más moderna— permiten hacer trastabillar las ideas dominantes. Raymond Williams indica que en toda sociedad existen «estructuras de sentimiento» a partir de las cuales «es posible derrumbar —o al menos cuestionar— el orden ideológico hegemónico del capitalismo avanzado» (Becerra, 2013: 34).

Obviamente, es una contradicción encontrar dentro del sistema una novela que pretende subvertir las bases del propio sistema. No obstante, todo aquel que necesite vender su fuerza de trabajo para vivir tiene que enfrentarse a estas contradicciones, aunque sin olvidar que se es «muchísimo más libre cuando le pagan» a uno (Sanz, 2019: 38).

Además, Remedios Zafra ya ha desmitificado claramente el trabajar por vocación, cobrando únicamente reconocimiento —capital simbólico— porque uno «hace lo que le gusta» (2017: 124) y en su obra ha mostrado la miseria y la herida que existen detrás de esos trabajadores, de esas Sibilas entusiastas que aplazan de forma continua su vida porque no hay sueldo. Sibila se terminará dando cuenta de que «su entusiasmo puede ser usado como argumento para legitimar su explotación» (Zafra, 2017: 15), e incluso dentro de su seno, como una autoexplotación en el sentido que ha explicado Byung-Chul Han: «El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación. Esta es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El explotador es al mismo tiempo el explotado» (Han, 2019: 30-31).

Lectura fácil presenta a cuatro protagonistas, Nati, Patri, Marga y Àngels, cuatro mujeres cuyas edades oscilan entre los 32 y los 43 años, que viven en un piso tutelado por la Generalitat de Cataluña porque todas ellas cuentan con diversos grados de discapacidad intelectual, según los baremos y estándares que recogen la Administración y la medicina.

Àngels cuenta con un «raspado 40% de discapacidad», Patri un 52%, Marga un 66% y Nati, por último, un 70%. Al incremento de la discapacidad también corresponde un subsidio mayor. Obviamente, hay aquí una apelación a la biopolítica de Foucault, y a la relación tan estrecha entre enfermedad, sociedad y control, no solo en el sentido de que lo que se considera normativamente como «enfermo», «desviado» o «anormal» no es otra cosa que lo que se aleja del sujeto dominante y, a su vez, normativo —es decir, el sujeto convertido en norma— sino que, como advierte Foucault:

Defiendo la hipótesis de que con el capitalismo no se pasó de una medicina colectiva a una medicina privada, sino que ocurrió precisamente lo contrario; el capitalismo que se desarrolló a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX socializó un primer objeto, que fue el cuerpo, en función de la fuerza productiva, de la fuerza de trabajo. El control de la sociedad sobre los individuos no se operó simplemente a través de la conciencia o de la ideología, sino que se ejerció en el cuerpo, y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo más importante era lo vivo político, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una realidad biopolítica; la medicina es una estrategia biopolítica (Foucault, 1999: 365-366).

Así, véase que la subvención no solo «funciona como un chantaje: los individuos la reciben a cambio del cumplimiento de las reglas», como afirma Becerra (2019: 53), sino que está íntimamente relacionada con el grado de discapacidad que poseen las protagonistas. Además, las cuatro viven en el mismo piso tutelado y tienen que pasarle todas las facturas a la directora del piso, «quien vela por el cumplimiento de los objetivos de integración, normalización y vida independiente» de las cuatro y, si bien el recorrido de las facturas de Àngels y de Patri termina ahí, las de Nati y las de Marga aún tienen que viajar desde la Generalitat a la jueza que las incapacitó judicialmente (2018: 43). La violencia económica también está muy presente, como se ve con claridad al negarles su propia emancipación. Asimismo, la medicalización no funciona como una medida asistencial, sino como una medida coercitiva; como relata Àngels, si bien las trabajadoras de los centros no pueden pegarles, sí les daban pastillas que «te volvían tonto, / todo lo hacías lento, / hasta tragar la comida / o toser cuando de atragantabas»⁴ (Morales, 2018: 340-341). También Patri cuenta, al testificar en el proceso judicial abierto con el fin de esterilizar a Marga, cómo fue la psiquiatra quien tiró por la borda los esfuerzos tanto de ellas tres, Àngels, Nati y Patri, como de la psicóloga y la educadora social, para conseguir que Marga aprendiera a relacionarse afectivamente. Y es que la doctora le dictaminó depresión y le recetó Triperidol, medicación

⁴ Transcribo así las palabras de Àngels ya que sus intervenciones están escritas en la novela a partir del método de «lectura fácil», permitiendo prácticamente solo una oración simple por cada renglón.

que, según apunta Patri, daban los psiquiatras a todos los enfermos, con independencia de que tengan alteraciones de conducta, esquizofrenia o depresión, aunque no se parezcan en nada (2018: 151). Se ve claro: uniformidad de medicación para uniformar conductas.

Nati se revela en varios momentos de la novela contra esta medicalización socialmente admitida. Por ejemplo, cuando Marga le recomienda que se pase a la píldora y deje los condones, ya que al robarlos en las tiendas pierden mucho tiempo porque tienen que extraer cada preservativo de su respectivo plástico, Nati exclama: «Ni hablar, estar chutada de hormonas, estar sistemáticamente medicalizada con tal de darle al macho el gusto de no sacarla. Yo no sé qué coño tiene la píldora de emancipadora» (Morales, 2018: 18).

A lo largo de la novela, se produce un diálogo que ataca el capacitismo, esto es, se atiende a una crítica sobre cómo, dentro de la sociedad reflejada en la novela de Morales, las personas consideradas «capaces» se constituyen en la norma que deben seguir los considerados «incapaces». Esto se ve bien en los discursos en torno a la danza que profiere Nati, profesional del baile antes de que se le diagnosticara su discapacidad. Al entrenar con otras personas consideradas discapacitadas, se da cuenta de que la verdadera discapacidad es la del sistema, al procurar —y obligar— que todos ellos, con todas sus singularidades y particularidades, realicen los mismos movimientos.

En primer lugar, Nati abomina del espíritu de superación, una «fórmula fascista» que implica olvidarse de lo que uno ya es para convertirse en otro que es mejor que tú, por tanto, que está jerárquicamente por encima de uno: «El espíritu de superación es el eslogan urdido por el departamento de márketing del darwinismo social para hacernos creer en el esfuerzo como medio de consecución de la felicidad» (2018: 179).

Nati no piensa ejecutar un ejercicio si es «a costa de dominar el cuerpo del otro» y, finalmente, se pregunta en mitad de su clase: «¿Puede Ibrahim con su columna vertebral torcida, su pierna más larga que otra, su cadera desnivelada y su andador hacerme un porté a mí, una bailarina con más de veinte años de experiencia?» (2018: 174). Finalmente, concluye:

Yo, mientras sea partner de Ibrahim, renuncio a los portés, así como a cualquier otra figura dancística clásica o contemporánea que implique pericia o velocidad bípedas, y esto es así porque, [...] desde la persecución de un horizonte emancipador, Ibrahim no tiene que bailar adaptándose a ningún modelo de movimientos preestablecido ni teniendo por guía un ideal de reaccionarias fluidez, seguridad y belleza (2018: 181).

Véase cómo se carga de política la propia acción del baile. Se trata de evitar caer en un esencialismo democrático, que haga a todo el mundo accesible, en último término, a ser

dominados. No: Nati opondrá al espíritu de la superación «el espíritu de la fornicación» porque, cuando el poder empuja, no hay que doblarse, sino radicalizarse (Morales, 2018: 186-187).

En estos momentos de la novela subyace la crítica contra la uniformidad pretendida por el sistema, esto es, ¿por qué todo el mundo ha de alcanzar los mismos estándares? ¿Por qué alguien tiene que adecuarse a un molde preestablecido y, lo más importante, por qué tiene que sentirse fracasado si no consigue alcanzar el umbral de los movimientos que se reconocen como bellos? La superación implica normalización y, en último término, mediocridad: «volverse ciudadano, volverse igual» (2018: 182).

Nati es un personaje fascinante, y aunque tiene un peso enorme en la novela, no puede decirse que sea la verdadera protagonista porque las cuatro forman una comunidad que es la que protagoniza el texto. Nati es el personaje más discapacitado. La novela se abre con sus propias palabras, explicando su discapacidad: el «síndrome de las compuertas», unas compuertas que se activan en la cara de Nati ante la opresión, el abuso, la imposición desde el poder. Cuando esas compuertas se abren, Nati se vuelve intolerante y radical y, en ese momento, «la información ha dejado de fluir entre un lado y otro y solo se intercambian los estímulos elementales de la supervivencia» (2018: 13).

Sobre Nati, en primer lugar, hay que decir que no solo es subversiva discursivamente. También utiliza el sexo como forma de rebelarse contra la sociedad hipócrita y panóptica de los estándares médicos. Su relación lésbica con Marga y su relación heterosexual con su compañero de baile del centro cívico son descritas no solo gráfica y explícitamente, sino también con voluntad eminentemente transgresora, al poner en escena el papel el sexo entre mujeres y el sexo entre dos personas consideradas discapacitadas.

Un momento estelar de la novela es aquel en el que Nati le está contando a Marga cómo ha tenido relaciones con Ibrahim, pero mientras lo cuenta, ellas dos también están teniendo relaciones, hasta el punto de que los discursos se fusionan. Se ve claro en este fragmento:

Empecé a subir y bajar las rodillas como una rana que saltara, y ya no tenía Ibrahim que subir y bajar sus dedos sino que era yo la que caía sobre ellos. Me corrí así, con el grito del orgasmo ahogado por la discreción impuesta, y casi me caí de las barras al estremecerme. Marga me susurra al oído lo caliente que está y me pregunta si yo ya estoy lo suficientemente caliente como para follármela. Y yo le respondo:

-Quédate ahí -le dije a Ibra. Deshice mi postura de rana, le besé la boca babeada [...]. (2018: 383).

Hay mucha rebeldía de Nati contra lo que lo que Juan Carlos Rodríguez define como «inconsciente ideológico» (2002), con clara influencia en él de Althusser, y que se ha relacionado con el «sentido común» del que hablaba Gramsci, es decir, la naturalización de forma hegemónica de un sistema de creencias que hoy se confunde con el propio capitalismo, hasta el punto de que no es extraño encontrar la denominación de «Capitaloceno» referida a nuestra era, con la asunción de que no es posible vivir en otro tipo de sistema económico que no sea el capitalismo, que también determina finalmente el marco cultural. Nati no está dispuesta a aceptar algunas de las ideas relacionadas con este sentido común que se ha aceptado acríticamente, tales como la meritocracia, el espíritu de superación y el capacitismo, entre otras.

Asimismo, su discurso es continuamente subversivo, combativo no solo contra la represión del Estado, desde una posición abiertamente anarquista, sino también contra cierto tipo de feminismo («Eso se lo aplican las jipis que se ponen florecillas en el pelo, [...] que enseñan las tetas en el Congreso y en el Vaticano y que más que Femen deberían llamarse Semen, de las poluciones que provocan en sus patriarcales objetivos» [2018: 23]), contra las instituciones del Estado y la propia alcaldesa de Barcelona, Ada Colau, a la que tacha abiertamente de *facha* en un momento de la novela (2018: 165) y, como se ha señalado ya anteriormente, contra el espíritu de la superación, propio del sistema capitalista, y que ella entiende como el «espíritu de la mediocridad», entendiendo *mediocre* como «lo inofensivo», es decir, como aquello integrado dentro de la ideología dominante.

Existe también una crítica feroz a la sociedad alienada, a través, por ejemplo, del retrato que Morales realiza de la gente que en el viaje en el metro solo mira a su móvil (2018: 70), dispositivo que la autora compara con un yugo, con el que, ante una pelea entre uno que se cuelga en el metro y el vigilante de seguridad, a lo sumo la gente se atrevería a grabar «periodística, heroica y denunciadamente la agresión para colgarla en internet» (2018: 70). Una censura al independentismo catalán, al que se tacha de burgués⁵ y, finalmente, una crítica

⁵ «A veces las preguntas no deben ser respondidas sino confrontadas, esto es, debemos cuestionar las bases de la pregunta, su formulación, lo que la motiva, como cuando una cupera le pregunta a una anarquista si independencia de Cataluña sí o no y la anarquista responde que ese es un dilema burgués que no le incumbe. [...] No le incumbe porque la única iniciativa que ella sostiene hacia cualquier Estado o subdivisión territorial del mismo [...] es su destrucción» (2018: 159-160).

contra la mojigatería sexual y, así, en un ejercicio de deconstrucción, Nati revienta la consigna de «si tocan a una, nos tocan a todas», y afirma:

¡Ojalá!, digo yo. ¡Ojalá esa consigna no fuera metafórica, ojalá a ese verbo «tocar» le dieran su significado común y literal en vez de hacer de él un eufemismo de «agredir»! ¡Eso sí que sería solidaridad entre compañeros: quien estuviera siendo tocado, tocaría al resto! ¡Si follan con una, follan con todas!» (2018: 141).

Reivindica, además, el pensamiento de los márgenes, que rompe la estabilidad de la estructura canónica y normativa. De este modo, cuando Nati reflexiona sobre el concepto de *bastardismo* que aplica la boliviana María Galindo en su libro *Feminismo urgente. ¡A despatriarcar!*, señala que con seguridad existirá alguna «eurocéntrica de izquierdas» que proteste por el hecho de que la sociedad boliviana y su contexto no son trasladables a la situación española; a ella, a esa feminista, «hay que recordarle que en el extrarradio del progreso también se articula pensamiento, y se escribe y se aplica» (2018: 26). Un personaje que la sociedad considera marginal, como Nati, da una muestra de cómo el pensamiento hegemónico se puede nutrir de propuestas de los márgenes, como la de María Galindo y como la suya propia.

En toda la novela, y principalmente en el discurso de Nati, predomina un sentimiento antirretórico, al entender que «la retórica es el lenguaje que usa el poder para distinguir lo posible de lo imposible y para crear eso que los poderosos llaman realidad e imponérsela» (2018: 161). También Ayete (2019: 631) insiste en su análisis en este significado connotativo de imposición y de sometimiento. No obstante, habría que realizar un matiz en este sentido: todos los discursos públicos y políticos son retóricos por definición, y la retórica solo tiene sentido en democracia, cuyo nacimiento, además, es conjunto. Como afirma Alburquerque, «la Retórica es “un engendro de la democracia”. Donde no existen libertades, basta con vencer, no es preciso convencer, y, así, florecimiento de la oratoria y libertad manifiestan una ligazón indubitable» (1995: 19). La retórica no es engaño, no es falacia, no es ocultar la realidad, sino intentar convencer de una propia cosmovisión —y *convencer* no implica necesariamente *imponer* porque en ese diálogo, en ese intento de convencimiento, uno también se deja convencer por el otro—, visión del mundo que antes ha tenido que ser construida por uno mismo. Así la entienden los últimos desarrollos de la retórica constructivista; Pujante afirma que la construcción que se realiza a través del discurso retórico no es una mera «técnica de hacer discursos de persuasión social [...]», sino que, muy por el

Claudio Moyano Arellano (2022): «La novela como subversión: el caso de *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 73-93.

contrario, en la construcción discursiva está la clave de la interpretación del mundo y de nuestra relación con ese mundo en el que vivimos» (2022: 52).

No puede obviarse que la propia Morales también construye la realidad en su novela a través de un discurso retórico, con afán de convencer al lector de su propia visión del mundo —si no fuera así, ¿cómo podría hablarse de una potencia subversiva de la literatura?—.

2.1. Tipología discursiva en *Lectura fácil*

Durante la novela se entremezclan cuatro tipos de discursos. En primer lugar, hay que resaltar cómo no existe ninguna estigmatización en el discurso de las propias protagonistas. Ellas no hablan como discapacitadas, no balbucean ni dudan, y muestran un enorme dominio de temas y registros —Nati, de hecho, a veces habla como una profesora universitaria—, lo que implica claramente una toma de postura por parte de Morales en contra de victimizar e infantilizar a sus protagonistas.

A lo largo de la obra se mezclan diferentes tipologías de discursos, que dan cuenta de la polifonía tanto de voces como de registros que aparece en la novela: además de una narración más o menos convencional, se incluyen las actas de una asamblea de *okupación*, las declaraciones judiciales de un proceso de esterilización que se está llevando a cabo sobre Marga para cercenar su exacerbado deseo sexual —considerado patológico por la Administración— y una narración a través del procedimiento de «lectura fácil», además de la inclusión de un *fanzine* titulado *Yo, también quiero ser un macho* y que comprende unas 40 páginas. Toda esta fragmentación en el propio discurso narrativo aumenta la potencia subversiva porque, además, rompe el *continuum* narrativo en un intento de reconstruir el extrañamiento brechtiano, como bien ha apuntado Ayete (2019: 635). Generalmente, cada capítulo de la novela alterna una de estas modalidades discursivas, con lo que se consigue que el acercamiento a la realidad de la novela sea también múltiple y perspectivista.

En relación con los discursos de la asamblea de *okupación*, activistas que aparecen en primer lugar para ayudar a Marga a *okupar* una vivienda y al final se intentan organizar para evitar su desahucio, hay que señalar lo interesante que resulta ver cómo en ellas surge un gran número de voces que discuten, confrontan y se rebaten dialécticamente. Simbolizan la unión de la acción y el discurso arendtianos, que tienen como condición la pluralidad del hombre, en su sentido de igualdad y distinción: los hombres son iguales y, por ello, pueden entenderse y planear el futuro, pero, al mismo tiempo, son distintos pues, si no lo fueran, no precisarían

ni la acción ni el discurso para entenderse. El discurso es consustancial a la acción más que a ninguna otra actividad: mediante la acción y el discurso, «los hombres muestran quiénes son» (Arendt, 2005: 208). Esto se da, específicamente, cuando las personas están en contigüidad a otras, están *con* otras, y no ni a favor ni en contra, momentos en los que el discurso pierde su capacidad reveladora y se convierte en mera palabrería (2005: 209).

Obviamente, en las reuniones también hay un guiño irónico a la cantidad de esfuerzos y tiempo que se puede invertir en discusiones teóricas —por ejemplo, se habla de hasta qué punto es asistencialista el hecho de que un compañero con más pericia sea el que abre la puerta del piso *okupado*, en vez de la propia Marga, mientras otros apuntan que quizá eso es más generosidad y solidaridad que asistencialismo y reaccionarismo [2018: 203]— en detrimento de los invertidos en las acciones prácticas. El epítome de esto sucede casi al final de la novela cuando, en otra asamblea de la asociación, los participantes conversan sobre cómo la policía les ha preguntado por Marga ya que, como es una persona incapacitada judicialmente, al escaparse de casa la policía tiene que encontrarla y devolverla a los servicios sociales. Los asamblearios discuten qué pueden hacer por ella, si deben intervenir y realojarla o no hacer nada, y prosigue una discusión teórica que es interrumpida cuando llega abruptamente otro miembro, apodado Badajoz, que comunica que ya han desalojado a Marga mientras ellos debatían.

No obstante, discursivamente las asambleas son interesantes porque en ellas se discute cómo tomar por escrito el acta; esto se ve bien en el enfrentamiento dialéctico que mantienen los integrantes apodados Murcia y Jaén (2018: 345). Murcia va a escribir el acta durante esa reunión, pero va a transcribirlo todo, como si fuera una grabadora, a lo que Jaén replica que eso, en último término, es mucho más difícil y lento que «hacerlo en plan libro», metodología que implica únicamente tomar notas y luego hilarlas. Ya anteriormente (2018: 208-209) se había discutido el método de Jaén, quien había afirmado que él entendía que el acta no tiene que ser «una transcripción literal» y por eso eliminaba reiteraciones, dudas, balbuceos, e incluso apoyaba con bibliografía las intervenciones de sus compañeros, algunos de los cuales manifestaban cómo hablaban mejor en las actas que en la realidad. Jaén defiende que esto consigue «clarificar el discurso», lo que es apoyado por algunos de sus compañeros, aunque otros afirman que en el acta hay que ser fiel a lo que se dice. Nati, presente en la reunión, abre una veta interesantísima en el discurso cuando afirma que desconoce qué

significan las palabras *autenticidad* y *fidelidad* cuando se aplican a la escritura, pero finalmente tienen que abortar la discusión.

Sin embargo, se ve bien claro cómo subyacen los conceptos de *autoría*, *hipertextualidad*, *copia*, *remedo*, etc., a lo largo de la conversación, que termina siendo una reflexión sobre el propio quehacer del escriba, y también sobre el propio realismo literario: ¿es más realista la mimesis exacta de la realidad o es preferible procesarla antes de plasmarla en el texto literario? Morales se decanta por esta última opción.

Seguramente, los testimonios de Àngels, vertidos en forma de novela a través del procedimiento de «lectura fácil», sean uno de los puntos álgidos de la novela en cuanto a subversión se refiere. Existe una crítica constante a lo que significa dicha fórmula. La «lectura fácil» es un método para que la gente con dificultades lectoras pueda leer y que consiste en la adaptación de textos, tanto en su lenguaje como en el formato en que se presentan y se dirige a un amplio colectivo, desde personas con una escolarización deficiente hasta pacientes con dislexia o discapacidad intelectual, e incluso migrantes y presidiarios.

Àngels, además de escribir utilizando el procedimiento de «lectura fácil», también reflexiona sobre sus métodos y reglas. Por ejemplo, señala cómo hay que «eliminar todo tipo de contenido, / ideas, vocablos y oraciones innecesarias. [...] Hay que contar solo lo que se necesita saber / y dejar fuera lo que no va a utilizar el lector» (2018: 103), evitar la polisemia porque «es un accidente semántico» (2018: 215) y no dar opción a que el lector se confunda (2018: 212).

Parece evidente que se produce una denuncia sobre el método de «lectura fácil», en torno a dos elementos. En primer lugar, Àngels se da cuenta de que el autor del manual que comenta los métodos y normas del procedimiento de «lectura fácil» no los utiliza en su propio texto; así, por ejemplo, dice que no hay que utilizar sangrías ni justificar los párrafos, «pero él sí justifica y hace sangrías», además de que él sí utiliza «palabras difíciles», que no explica como hace Àngels, y tal y como recomienda el propio manual (2018: 224-225). De este modo, finalmente, ella se pregunta: «Si este escritor ha escrito un libro / sobre cómo escribir en Lectura Fácil / se supone que él sabe muy bien lo que es la Lectura Fácil, ¿no? / Entonces, ¿por qué lo hace tan mal? / ¿O será que yo no lo estoy haciendo bien?» (2018: 225). Obviamente, la denuncia es clara: el método no está destinado a que ellas aprendan a escribir y logren su emancipación, sino a que otros escriban lo que ellas tienen que leer luego, textos,

en último término, que reflejarán lo que el poder dictamine, manteniéndolas en un evidente infantilismo, impidiéndoles alcanzar la mayoría de edad kantiana.

En este mismo sentido, cuando Àngels tiene que testificar en el caso de esterilización de Marga, insiste a la jueza en que se escriba su testificación «en normal» y «en lectura fácil», después de explicarle a la jueza en qué consiste el método. Cuando se le responde que solo se escribirá «en normal», ella se ofrece a «pasar el texto normal a “lectura fácil” cuando la declaración haya terminado». La jueza se niega y finalmente Àngels decide no declarar (2018: 308-315). Por tanto, ¿cuál es la conclusión? Que el método de «lectura fácil» finalmente es una hipocresía. La Administración lo promueve para personas con diversidad funcional pero solo como uso recreativo. No se implementa en los documentos oficiales, ni se promueve que ellos escriban, lo que evitaría ser ignorados y que otras personas tuvieran que decidir por ellos. Se confirma, sin paliativos, que el opresor también escribe en «lectura fácil».

El segundo elemento claro en el que se organiza la crítica a este método es una reflexión extradiegética, como una crítica a todo tipo de literatura que se asemeja a los moldes de esta «lectura fácil», pues, ¿no se acepta normalmente —incluso es considerado meritorio— que la literatura de ser de fácil lectura y no debe importunar el mundo del lector?

El último elemento que se va a comentar aquí es cómo, en el fanzine *Yo, también quiero ser un macho* —que merece un estudio más detallado que el que aquí, por falta de espacio, se puede hacer— se reflexiona sobre el concepto de *verdad*, sobre algunas verdades que son socialmente admitidas solo con la lógica del lenguaje establecido. No obstante:

Hablar con el lenguaje coloquial o establecido es hablar con la lógica de las dominadoras. Es hablar desde el entendimiento acrítico de unas palabras que las dominadoras cargan de significado por nosotras. Pero nosotras, las reclusas, por el simple hecho de llamarnos a nosotras mismas reclusas, ya hemos empezado a revelar la relación de dominio que ocultaban las administrativas palabras de “profesionales” y “usuarios”. [...] Si son profesionales de algo, lo son de nuestro secuestro y encierro (2018: 263).

Esta vindicación es interesante, porque apunta con claridad al problema estructural del lenguaje que debe tener la revolución, y cómo hacerla con las mismas categorías, conceptos y vocablos que utiliza el opresor. ¿Es el lenguaje un tipo de «caballo de Troya» en el que se esconde siempre el opresor? ¿Acertaba Nietzsche cuando trágicamente temía que el hombre no se libraría de Dios en tanto siguiera creyendo en la gramática? (2007: 29).

Marta Sanz comenta cómo en los ojos de las mujeres parece que se ha insertado una lente masculina «que ordena el mundo, asigna papeles y valores indisolublemente éticos y

estéticos» (2018: 32), y se pregunta si la mujer puede, o quiere, renunciar de forma completa al lenguaje masculino heteropatriarcal del opresor. Y, evocando los versos de Adrienne Rich⁶, afirma en último término que no puede desprenderse del lenguaje opresor, que lo necesita, pues «si renunciase a él, sentiría que me corto los dedos de la mano uno tras otro como en una película sobre la *yakuza*. Necesito partir de ciertos referentes para afinar la graduación de mi monóculo, para reconocer mi voz grabada en un magnetofón» (2018: 33-34). Es decir, conocer el lenguaje desde dentro para, desde el interior, atacarlo. Como el propio sistema.

3. Conclusiones

En este trabajo, se ha analizado la obra *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales, desde una perspectiva política y performativa. En primer lugar, se ha propuesto un marco interpretativo en el que se estudia cómo la literatura se articula como un discurso interpretativo de la realidad y se analiza la inserción de la novela de Cristina Morales en la narrativa española contemporánea, relacionándola con otras propuestas narrativas que, sobre todo a raíz de la «crisis de 2008», han surgido como denuncia de la situación política actual, entendiendo la consonancia que ha de haber entre fondo y forma narrativos, con el propósito no solo de transmitir una determinada cosmovisión sino, también a través de la propia forma del texto, desestabilizar el mundo del lector, volviéndole incómodo el propio proceso de lectura.

En el análisis de la novela, se ha hecho hincapié en la relación entre enfermedad, salud y normatividad que remiten a la biopolítica de Foucault, además de estudiar la tipología discursiva que se teje a lo largo del texto, y la carga ideológica que en ella existe. Especialmente, se ha estudiado cómo el propio método de «lectura fácil» en el que escribe Àngels es finalmente hipócrita, pues no está destinado tanto a que las personas con diversidad funcional escriban, y hagan valer su voz, cuanto a que lean lo que desde los aparatos ideológicos del Estado se decide. También se ha comentado la vocación antirretórica de la novela, pero se ha matizado que con un entendimiento de la retórica como la que propone la retórica constructivista, es decir, retórica como ‘constructora de interpretaciones del mundo’ y no como ‘engaño’, se podría entender también esta novela como retórica.

⁶ «El conocimiento del opresor / éste es el lenguaje del opresor / y sin embargo lo necesito para hablarte» (Rich, 2002: 67). Es un fragmento del poema de Adrienne Rich titulado: «Arden papeles en vez de niños».

En último término, el análisis demuestra cómo la propia estructura de la novela la dejaría fuera de un canon normativo clásico. Quizá de eso se trata. De romper con las instituciones, físicas e ideológicas. De perseguir un fin político y de entender la novela no solo como un artefacto estético sino como un discurso que puede remover y trastocar la propia sociedad. La brillantez discursiva de las cuatro mujeres que crea Morales, mujeres marginales y enfermas —según los dictámenes administrativos— atenta contra el orden establecido y pone las bases para subvertir el panorama de la Barcelona contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (1995), *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas del siglo XVI*, Madrid, Visor.
- ARENDRT, Hannah ([1958] 2005), *La condición humana*, Barcelona, Paidós.
- ARENDRT, Hannah (2010), *Lo que quiero es comprender*, Madrid, Trotta.
- AYETE Gil, María (2019), «Forma e ideología. Mecanismos de integración y de sumisión en *Lectura fácil*, de Cristina Morales», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, pp. 625-639.
- BECERRA MAYOR, David (2013), *La novela de la no-ideología*, Madrid, Tierradenadie Ediciones.
- BECERRA MAYOR, David (2017), *El realismo social en España. Historia de un olvido*, Italia, Quodlibet.
- BECERRA MAYOR, David (2018), «El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis», en Jaume Peris (ed.). *Cultura e imaginación política*, Francia/México, Rilma2/Adehl: 45-62.
- BECERRA MAYOR, David (2019), «Dispositivos biopolíticos e institucionalización de los cuerpos en *Lectura fácil* de Cristina Morales», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 874-875, pp. 51-54.
- BECERRA MAYOR, David (2020), «A vueltas con el realismo o hacia una inestética de “lo real”», en Xavier Escudero, Natalie Noyaret y Pascal Peyraga (eds.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine*, Binges, Orbis Tertius, pp. 373-391.
- BENJAMIN, Walter (1998), *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.
- BÉRTOLO, Constantino (2008), *La cena de los notables*, Cáceres, Periférica.
- BLOOM, Harold (2005), *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (1999), *Estrategias de poder. Obras esenciales, vol. II*, Barcelona, Paidós.
- GOPEGUI, Belén (2004), «El árbol de los plátanos», en [<https://www.rebelion.org/el-arbol-de-los-platanos/>], (25/02/2022).
- GOPEGUI, Belén (2008), «¿Quién legitima a los legitimadores?», en [<https://www.rebelion.org/quien-legitima-a-los-legitimadores/>], (25/02/2022).
- GOPEGUI, Belén (2019), «Consecuencias de la ficción», en Belén Gopegui, *Rompiendo algo*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 251-253.

- HAN, Byung-Chul (2019), *La sociedad del cansancio*, 2ª ed. ampliada, Barcelona, Herder.
- HAN, Byung-Chul (2021), *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*, Barcelona, Taurus.
- KUHN, Thomas S. ([1962] 2013), *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LYOTARD, Jean François (2006), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MACHEREY, Pierre (1974), *Para una teoría de la producción literaria*, Venezuela, Universidad Central de Venezuela.
- MORA, Vicente Luis (2014), «La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual», *Istor. Revista de Historia Internacional*, año XV, n.º 58, otoño, pp. 197-221.
- MORALES, Cristina (2018), *Lectura fácil*, Barcelona, Anagrama.
- MORALES, Cristina (2020), «“No me parece diferente Pablo Iglesias a Abascal”. Ernesto Castro charla Cristina Morales», en [<https://www.youtube.com/watch?v=DdneVT5ej-M&t=2313s>] (25/02/2022).
- NIETZSCHE, Friedrich (2007), *El crepúsculo de los ídolos*, Barcelona, Folio.
- NOGUEROL, Francisca (2020), «Contra el capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI», en Marta Waldegaray (ed.), *Anfractuosités de la fiction: inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, Reims, ÉPURE, pp. 51-75.
- PUJANTE, David (2022), «Formulación actual de una retórica constructivista. Su carácter interdisciplinar», en David Pujante y Javier Alonso Prieto (eds.), *Una retórica constructivista. Creación y análisis del discurso social*, Castellón, Universidad Jaume I, pp. 47-59.
- RICH, Adrienne (2002), *Poemas (1963-2000)*, prólogo, traducción y notas de María Soledad Sánchez Gómez, Sevilla, Renacimiento.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002), *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2017), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- SANTAMARÍA, Alberto (2017), *Narración o barbarie. Fragmentos para una lógica de la confusión en tiempos de orden*, Vitoria, Sans Soleil.
- SANZ, Marta (2018), *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*, Barcelona, Anagrama.
- SANZ, Marta ([2014] 2019), *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica.
- SPIVAK, Gayatri (2011), *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- URRUTIA, Jorge (2015), *Juguetes de un Dios frío. Literatura, historia e ideología*, Salamanca, Devenir.
- ZAFRA, Remedios (2017), *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008), *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur.

REESCRITURAS DEL GÉNERO Y DE LA BELLEZA CORPORAL EN LOS ENSAYOS AUTOBIOGRÁFICOS DE TRES TRABAJADORAS DEL SEXO (VIRGINIE DESPENTES, ITZIAR ZIGA Y BEATRIZ ESPEJO)

PAU CONDE ARROYO

paucondear@gmail.com

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resumen: Este artículo se propone exponer los vasos comunicantes entre la indumentaria, la percepción de la belleza corporal y el género en tres ensayos autobiográficos de trabajadoras del sexo, a saber, *Teoría King Kong* de Virginie Despentes, *Devenir perra* de Itziar Ziga y *Manifiesto puta* de Beatriz Espejo. La aproximación crítica parte de Georges Gusdorf, Paul de Man y Ángel Loureiro en cuanto a la lectura de lo autobiográfico como fenómeno tanto estético como ético y de Roland Barthes en cuanto al estudio de la moda. La perspectiva sobre los textos se realiza desde una lectura *queer* de los mismos, lo que permite atender a los desplazamientos y resignificaciones de género, como la apropiación de los insultos *puta*, *zorra* y *perra*.

Palabras clave: Autobiografía, Ensayo, Género, Teoría *queer*, Moda.

Abstract: This paper aims to highlight the biographical coincidences of four postwar writers: Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets and Carme Riera, present in five of their texts *Nada* (1945), *Julia* (1970), *Te entrego, amor, la mar como una ofrenda* (1975), *El mismo mar de todos los veranos* (1978) and *Contra el amor en compañía* (1991). The «autobiographical act» (Bruss, 1976: 33-92) consists for these writers in interpreting a series of events and recalling experiences stored in the chamber that resurface parallel to the act of transferring them to paper.

Keywords: Autobiographies, Biographies, Female writers, Postwar, Strange girl

1. Introducción. Género y belleza

El objetivo de este trabajo es esbozar la relación entre las categorías de género y belleza corporal en trabajadoras del sexo, atendiendo a su subalternidad como lugar desde el que se enuncia una articulación estratégica entre ambas que, en ningún caso, obedece a parámetros hegemónicos ni convencionales. El planteamiento de partida es examinar críticamente los textos autobiográficos *Teoría King Kong* de Virginie Despentes (2018), *Devenir perra* de Itziar Ziga (2009) y *Manifiesto puta* de Beatriz Espejo (2009), desde la lectura de la autobiografía como fenómeno tanto estético como ético. El abordaje teórico del fenómeno autobiográfico que aquí se propone parte de los trabajos de Georges Gusdorf (1991), Paul de Man (1990; 1991) y, especialmente, Ángel Loureiro (2001; 2016). Mientras los dos primeros demarcan las claves para una lectura crítica de la autobiografía como producto principalmente literario, apartándose del enfoque realista y referencial que autores como Philippe Lejeune (1991) le atribuyen a este género literario (véase Pozuelo Yvancos, 2006); Loureiro, siguiendo los lineamientos formulados por Emmanuel Lévinas, aporta la óptica ética de la autobiografía al definir su función literaria como pacto ético con el lector, por lo que, lejos de una voluntad autorreferencial y solipsista, el motor de la escritura de la autobiografía sería entonces dicha responsabilidad ética para con el otro.

Es destacable especialmente esta última propuesta de lectura de lo autobiográfico en tanto que todos los textos que conforman el corpus de este trabajo son definidos como feministas o transfeministas, por lo que su compromiso ético y político es palmario. La representación de sujetos subalternos¹ que opera como motor de los textos autobiográficos mencionados denota una clara voluntad ética (y no meramente epistémica), en tanto que, como evidencia el primer párrafo de *Teoría King Kong*, se manifiesta la necesaria vinculación (especular, casi) entre el sujeto de la enunciación y el destinatario preferente del texto. En el caso de *Teoría King Kong* dicha representación visibiliza la fealdad y otras formas de inadaptación a la belleza convencional, que relegan a sus sujetos, de un modo u otro, a lugares socialmente periféricos, de modo que, por lo general, deniegan su representación mediática.

Escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las mal folladas, las infollables, las histéricas, las taradas, todas las excluidas del gran mercado de la buena chica [...]. Yo hablo como proletaria de la feminidad, desde aquí hablé hasta ahora y desde aquí vuelvo a empezar hoy (2018: 11-12).

¹ Empleo este término en el sentido que le otorga Antonio Gramsci (2018).

De forma afín, en *Devenir perra* y en *Manifiesto puta* también se recalca el lugar de enunciación como forma de articular el compromiso ético-político con el lector: «yo escribo desde los márgenes, desde las alcantarillas del sexo. Desde el activismo y desde la rabia de género y de clase, como mujer mala y como pobre» (Ziga, 2009: 16), «desde aquí escribo [...] Soy una arqueóloga de mujeres insumisas» (Ziga, 2009: 61) y «El manifiesto puta defiende a los libre-sexuales, aquellos que deciden por sí mismos, no se esconden, no disimulan. Todos somos putas» (Espejo, 2009: 17). Por otra parte, las llamadas guerras del sexo, es decir, los debates feministas en torno al trabajo sexual que se dieron principalmente a partir de los años 80 y que en la actualidad han sido retomados en la opinión pública, es una cuestión ineludible en lo que atañe a cualquier abordaje del trabajo sexual en el presente, pero los límites de este trabajo restringen las consideraciones sobre este asunto². Ahora bien, cabe apuntar que las tres autoras aquí estudiadas se posicionan políticamente del lado de los feminismos prosexo, coincidiendo además, como se verá, con lo que Gayle Rubin (1989) señala como sexualidades soterradas por el estigma social.

Así pues, este trabajo se propone analizar la articulación entre género, belleza y deseo a partir de un análisis textual que atienda particularmente a la performance de género (su puesta en escena) mediante una determinada presentación del cuerpo y su composición generizada con la indumentaria, en aras de producir una calculada reacción social en el entorno. Por ello, el marco teórico de este estudio es triple: por una parte, se propone una lectura de la textualidad autobiográfica como hecho literario (desde Gusdorf, De Man y Loureiro), al margen de la referencialidad, así como, por otra parte, se pone en valor la posición transfeminista (Ziga, 2013) de las autoras respecto a la sexualidad y, específicamente, respecto al trabajo sexual, y, en tercer lugar, el análisis se cimenta sobre una lectura semiótica de la vestimenta (Barthes, 1978) y del aparecer fenoménico del cuerpo en sus inscripciones de género y estéticas.

² Remito a los trabajos de Carole S. Vance (1989) y Gail Pheterson (2000) y, para una aproximación más acotada al ámbito hispánico, remito a Cristina Garaizabal (2013).

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.

2. Masculinidad y feminidad como acceso o denegación de la belleza en *Teoría King Kong* de Despentés

En una secuencia de *Teoría King Kong* en la que la protagonista se mira a sí misma reflejada en el cristal de un escaparate —es el gesto de Narciso, ya anunciado por Lacan (2003) como productor de la autoconciencia— hay un escueto despliegue reflexivo de sí, motivado por una autoprosopografía que compara la apariencia pasada del personaje con la presente:

Me acuerdo de mi propia perplejidad, los primeros meses, cuando me veía reflejada en los cristales de los escaparates. Es verdad que esa no era simplemente yo, esa gran puta de piernas alargadas por los tacones altos. La chica tímida, rellenita, masculina, desaparecía en un abrir y cerrar de ojos. Incluso aquello que había de masculino en mí, como mi manera de avanzar superrápida y con seguridad, se convertía, una vez que me había puesto el uniforme, en atributo de hiperfeminidad (2018: 75-76).

Hay una oposición clara entre la masculinidad y la feminidad atribuida al personaje en dos momentos distintos: si bien lo masculino es considerado retrospectivamente como un atributo unido a la falta de atractivo («yo que hasta entonces era una tía casi transparente, pelo corto y zapatillas sucias», p. 74), la feminidad va unida a la belleza y, por ende, al deseo que despierta en los demás. Es este tránsito, de la transparencia social al efecto contrario producido por la hiperfeminidad, lo que genera perplejidad en el personaje. El énfasis en el texto de Despentés por el tránsito de la masculinidad a la hiperfeminidad no es sino un tránsito hacia la belleza de la que estaba desposeída cuando era masculina. En cierto modo, la prosopografía citada arma textualmente el género del que el personaje se inviste en la escena. Asimismo, el nuevo género es presentado como un disfraz recién estrenado (*uniforme* y *disfraz* son los términos que lo indican en otro lugar del texto), que subraya la inesencialidad del género mediante lo que de performativo tiene el acto de disfrazarse o travestirse.

Hay, por tanto, oposición entre masculinidad y feminidad ínsitas a la actuación performativa del personaje en distintos momentos. No obstante, en ningún caso esos géneros son esenciales (Butler, 2014), sino adquiridos y reelaborados críticamente al margen de los estereotipos: «Gracias a mi condición de punky practicante, podía vivir sin mi pureza de mujer decente» (p. 47) y «El punk-rock es un ejercicio a través del cual se dinamitan los códigos establecidos, especialmente los de género. Aunque solo sea porque nos alejamos, físicamente, de los criterios de belleza clásica [...]. Ser punkarra implica forzosamente reinventar la feminidad» (p. 134).

Fuera de la escena referida, las autodescripciones presentes en *Teoría King Kong* no son abundantes ni extensas, pero cabe detenerse en ellas por su riqueza informativa. Entre los elementos descritos, destaca la ropa; esta tiene necesariamente un carácter dual, pues integra al sujeto a la vez que lo distingue. Lo integra en tanto que la ropa evidencia la proyección social del individuo, y lo distingue en tanto que exterioriza una serie de rasgos inalienables a su configuración personal. «En cuanto al cuerpo humano, Hegel ya había sugerido que tenía una relación de significación con el vestido: en tanto que sensible puro, el cuerpo no puede significar; el vestido asegura el paso de lo sensible al sentido; es, si se prefiere, el significado por excelencia» (Barthes, 1978: 221), y, en su proyecto de semiótica aplicada al análisis estructural de la vestimenta, Barthes enfatiza la acción de la lectura de la moda (d)escrita como creadora de sentido. Tanto en la dimensión social como en la individual, la indumentaria está atravesada por el género. Por ello, la decodificación del género se produce a partir de la sintaxis organizativa del atuendo sobre el cuerpo-texto; no se trata de una mera inscripción sobre el cuerpo, sino que en el caso de la ropa hay una ordenación sintáctica —y jerarquizada, por tanto— de los elementos que predicen algo del sujeto. Se podría decir saussurianamente, reinterpretando a Barthes en clave de género que, si la presencia del cuerpo es un signo lingüístico que debe ser decodificado, entonces la indumentaria y su complementación material —gestual, auditiva, olfativa, etc.— son su significante y el género es su significado.

En *Teoría King Kong* están muy presentes la producción y la recepción de la semiótica de la ropa, así como su decodificación generizada; así pues, en el acto de vestirse se significa, entre otras cosas, un determinado género. El siguiente fragmento da cuenta de los cambios operados en la recepción social y en la lectura en clave de deseo del personaje tan sólo a partir de la modificación de su atuendo:

La primera vez que salgo en minifalda con tacones altos. La revolución depende de unos cuantos accesorios. [...] Me gustó inmediatamente el impacto que yo causaba en la población masculina, el carácter exagerado, casi teatral, el cambio notable de estatus. Yo que hasta entonces era una tía casi transparente, pelo corto y zapatillas sucias, me había convertido bruscamente en una criatura de vicio. [...] El efecto que todo ello causaba en muchos hombres era casi hipnótico. Entrar en una tienda, en el metro, cruzar la calle, sentarse en un bar. Por todos lados, atraer las miradas de los hambrientos, estar increíblemente presente (2018: 74-75).

En este momento de la narración se marca el inicio de la trayectoria de Despentés como trabajadora sexual, y destaca el hecho de que no modifica tanto su género como el

grado del mismo: transita de la feminidad a la *hiperfeminidad*. Su inicial feminidad tosca y grosera se depura en aras del rendimiento comercial que exige el trabajo sexual, por lo que dicha edulcoración intencionada reprograma el deseo (heterosexual) que incita a su paso. Sirva de ejemplo del rediseño hiperfemenino de la apariencia del personaje la siguiente cita: «A mí que siempre me habían dado igual esas cosas de chicas, me volví una apasionada de los tacones de aguja, de la lencería fina y de los trajes de falda y chaqueta» (p. 75). Así, como ya se ha aludido, es en la lectura del género de un determinado cuerpo-texto donde surge el deseo, de modo que la recepción exegética de la indumentaria está estrechamente vinculada a la producción del deseo.

El tránsito completo de la indumentaria del personaje de Despentés, tal como se presenta en *Teoría King Kong*, va de la marginalidad contracultural (punky), despreciada y vilipendiada, al puro objeto de deseo (prostituta), pasando por el tono gris de la apariencia casual y algo descuidada (trabajadora en un supermercado), así como la feminidad recatada y convencional (cuando tiene novio y trata de llevar una vida corriente). Barthes, en su análisis del sistema de la moda, dice que «una variación de vestido produce una variación de carácter; a la inversa, la variación del carácter obliga a una variación del vestido» (1978: 30), así como «una variación del vestido va acompañada fatalmente de una variación del mundo y viceversa» (1978: 31). En consonancia con esta idea, el personaje de Despentés cambia su vestuario no sólo en función del cambio de trabajo (que, evidentemente, incide en las variaciones de su estatus social y de su poder adquisitivo), sino, más globalmente, a medida que cambia de mundo; y ello incluye también modificaciones en su cuerpo, y, aun, en su género.

El recorrido vital del personaje es manifestado a través de su indumentaria cambiante, que cifra en cierto modo los principales sucesos que vive a causa de la dominación masculina. El primer estadio se sitúa en su adolescencia punky, que, si bien no encarna una feminidad convencional sino contracultural, ello no la exime de padecer reprensiones por su desviación estética, y, en último término, una violación: «Cuando a los quince años me internan, el psiquiatra me pregunta por qué me empeño en afearme hasta ese punto. Me alucina que tenga el morro de preguntarme eso, cuando yo, con mi cresta roja, mis labios pintados de negro, mis medias blancas de rejilla y mis botas militares me encuentro superchic» (2018: 134), y «Julio de 1986, tengo diecisiete años. Somos dos chicas en minifalda, yo llevo unos leotardos a rayas y unas zapatillas Converse rojas» (p. 39), «[y una] cazadora

Teddy blanca y roja» (p. 55). Estas dos últimas citas describen el atuendo del personaje en el momento de la agresión.

La segunda fase estética de Despentés se corresponde con la ya aludida hiperfeminidad que ostenta en el periodo en que ejerce el trabajo sexual: «He sido puta, me he paseado por la ciudad con tacones altos y escotes largos sin rendir cuentas a nadie» (p. 21). Se adapta a los códigos heteronormativos de la feminidad deseable y deseada, y eso incrementa su reconocimiento social, aunque, por otra parte, es altamente sexualizada:

Una mujer con estilo de puta le interesa a casi todo el mundo. Me había convertido en un juguete gigante [...]. Finalmente, no era necesario ser una bomba sexual, ni conocer secretos técnicos inimaginables para convertirse en una mujer fatal... bastaba con jugar el juego. El juego de la feminidad (p. 75).

La feminidad aparece aquí como cosificación del sujeto, como marca de su disponibilidad sexual, por lo que éste deviene así objeto sexual («juguete gigante») por el efecto de la mirada ajena, si bien es cierto que el personaje acepta jugar con ese código alienante.

La tercera fase identificable en el personaje coincide con su dimisión voluntaria del trabajo sexual, factor que provoca una relajación más que patente en su expresión de género: «Cuando llego a París en el 93 apenas llevo accesorios de la feminidad, solo aquellos que tienen utilidad profesional. A partir del momento en que decido dejar de follar por dinero, me visto con un anorak, vaqueros, zapatos planos y apenas me maquillo» (p. 134). Por último, cabe señalar una tentativa —finalmente frustrada— por parte del personaje de Despentés por adaptarse a la feminidad convencional, de modo que ésta le permitiera acceder a las ventajas de una vida normal según los rígidos parámetros heterosexistas de género:

fue una estrategia de supervivencia social. Limitar los movimientos, físicamente, preferir los gestos suaves. [...] Volverme rubia. Arreglarme los dientes. [...] Hacer lo que hacen los demás. [...] Volví a mi categoría, tal y como la entendía mi nuevo ambiente. Vestirse de rosa y llevar pulseras brillantes. Hice cuanto pude para pasar desapercibida... Pero no fue neutro. Fue un debilitamiento consentido (p. 152).

Aparte de los significados sociales y culturales de la ropa, en *Teoría King Kong* la narradora enfatiza la fealdad corporal de sí misma como personaje. La enunciación se produce desde un lugar no privilegiado por la feminidad. Se visibiliza lo feo y lo cutre para reivindicarlos como posiciones posibles dentro de los estrechos parámetros del género femenino, por definición poco flexible con las desviaciones estéticas. Dicho de otro modo, ya que la feminidad como género se caracteriza principalmente por la belleza en tanto que

generadora de deseo, el hecho de resquebrajarla o, incluso, negarla performativamente deniega en cierto modo el acceso pleno a este género. Ya en el primer enunciado de la obra, antes citado, se subraya la cualidad periférica del lugar de enunciación.

Hay, pues, una contradicción performativa entre fealdad y feminidad; por lo que en *Teoría King Kong* se incide en repetidas ocasiones en la conjunción de fealdad y masculinidad (esta producida por aquella) en un cuerpo de biomujer³, que remite al prejuicio social de que el desaliño como tal sólo puede ser masculino: «Yo me visto del modo más unisex posible, es decir, más bien como un chico. No llevo maquillaje, ni un corte de pelo identificable, ni joyas, ni zapatos de chica. Los atributos femeninos clásicos no me conciernen. Tengo otras cosas en la cabeza [...]. Tengo veintidós años. No tengo en principio el perfil de alguien que va a tomar el camino del sex-business» (p. 71), «yo que hasta entonces era una tía casi transparente, pelo corto y zapatillas sucias» (p. 74), «la chica tímida, rellenita, masculina [que fui]» (p. 75), y «En Lyon, me corto el pelo supercorto, la gente me llama “señor” en las panaderías o en los estancos, y a mí me da totalmente igual» (p. 135). Por otra parte, el otro componente característico de la fealdad femenina es, claro está, la gordura, como indica la penúltima cita, así como esta otra:

Posviolación, la única actitud que se tolera es volver la violencia contra una misma. Engordar veinte kilos, por ejemplo. Salir del mercado sexual, porque has sido dañada, sustraerte voluntariamente al deseo. En Francia no se mata a las mujeres violadas, pero se espera que sean ellas mismas las que tengan la decencia de señalarse como mercancía deteriorada, contaminada. Putas o feas, que salgan espontáneamente del vivero de las casaderas (pp. 57-58).

Los rasgos antifemeninos destacados son, pues, la fealdad, el desaliño (de carácter inevitablemente masculino) y la gordura. Esta última como renuncia casi voluntaria a la generación de deseo, como sustracción voluntaria del propio cuerpo como objetivo de deseo, y como consecuente autoprotección contra la potencial agresión lasciva alentada por el sexismo. La vinculación causal entre violación y gordura, que expone la última cita, es tematizada también por otra obra autobiográfica reciente como *Hambre* (2018) de Roxane Gay.

Sin embargo, para Despentés no se trata simplemente de preferir la masculinidad a la feminidad aceptando tácitamente el binarismo sexista amparado en la diferencia sexual,

³ Empleo esta noción de Paul B. Preciado (2015), con la que se designa a las mujeres supuestamente “naturales” (identificadas anatómicamente como tales al nacer) a la vez que se recalca el artificio cultural inherente a esta identificación desde los planteamientos de la teoría *queer*.

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.

sino que, más bien al contrario, reivindica vías alternativas e inexploradas de vivir el género femenino sin adecuarlo a las convenciones tradicionales, y entre ellas el estricto canon de belleza. Cuando Despentès dice que «Todo lo que me gusta de mi vida, todo lo que me ha salvado, lo debo a mi virilidad» (p. 13) y «Como tenía ganas de vivir una vida de hombre, he vivido una vida de hombre» (p. 22) no creo que hable de la virilidad sino como de una metonimia del poder, es decir, la virilidad en este caso toma la parte por el todo y alude al privilegio social masculino, al privilegio de no tener que rendirle cuentas a nadie, y no tanto a la masculinidad *per se*, aunque adopte algunos de sus atributos externos. Al menos, resulta difícil imaginar en qué consiste tal supuesta virilidad ejerciendo la prostitución, oficio feminizado y denigrado por excelencia; ahora bien, como expone la siguiente cita: «He sido puta, me he paseado por la ciudad con tacones altos y escotes largos sin rendir cuentas a nadie, cobraba y me gastaba cada céntimo que ganaba» (p. 21). En la obra se reitera, sin embargo, la libertad de acción que le permitía este empleo (y en el lenguaje común, habitualmente heterosexual por definición, esa libertad sí es «viril»).

3. Feminidad, performatividad y belleza en Itziar Ziga y Beatriz Espejo

En Beatriz Espejo (mujer abiertamente transgénero) la cuestión del *passing* es destacada como la forma de acceso a la legitimidad social, mientras que en Itziar Ziga (mujer cisgénero) se subvierte performativamente la jerarquía que impone el *passing*⁴ para desarticularlo, así como la tiranía estética sobre los cuerpos. Así pues, Ziga se declara estéticamente imitadora de las mujeres trans, las dragqueens y los travestis (2009: 23), invirtiendo así el supuesto orden causal entre original y copia, como ya hiciera Butler al enunciar la metalepsis fundante de la teoría *queer*, según la cual «el sexo, por definición, siempre ha sido género» (2014: 57) y la naturaleza, cultura. Para Ziga, la feminidad trans/tecno y travesti (*biperfeminidad putón*) es la que ella, como mujer cisgénero, declara imitar, y no al revés:

Si la feminidad legítima, con toda su dulzura y contención, es de las mujeres, las travestis y transexuales se la están robando y pervirtiendo con gran estridencia. Pero, como afirma Alaska en *Transgresoras*: «Quien ríe el último ríe mejor, y la carcajada final, a día de hoy, es la de las travestis y transexuales que han visto cómo su imitación del género se está convirtiendo en directriz estética para las propias mujeres. Cada día hay más mujeres que padecen *síndrome*

⁴ Jerarquía que privilegia a los cuerpos cisgénero sobre los transgénero, e impone que éstos sean fenoménicamente subsidiarios de aquéllos.

de actitud poliquirúrgica: labios, pecho, nariz, glúteos, pómulos... todo retocado. La acentuación de los atributos femeninos las convierte en una imitación de las transexuales» (2009: 130).

Esta inversión en Ziga (y en Alaska, a quien cita) en el supuesto orden causal entre la *feminidad auténtica* de las mujeres cisgénero y la *feminidad artificial* de las mujeres transgénero alude a una misma inesencialidad del género, común a ambas corporalidades, que las conduce igualmente a recurrir al artificio y a la performance para ejecutar correctamente una exuberante feminidad, inteligible así como tal. En este sentido, hay cierta confluencia entre esta concepción de la feminidad y la noción acuñada por Paul B. Preciado (2015) en *Testo yonqui* de feminidad *biodrag*, consistente en una modificación intencionada del cuerpo para su adecuada adaptación a un género, no sólo a nivel indumentario, sino también (y sobre todo) a nivel molecular. Sin embargo, lejos de lo que podría parecer a priori, la operación del *biodrag* atraviesa tanto la vivencia del género y del cuerpo de personas transgénero como de personas cisgénero, y como ejemplo de este último caso, Preciado señala el consumo masivo de la píldora anticonceptiva por parte de biomujeres (esto es, de mujeres cisgénero) como una forma más de someter el cuerpo a un proceso de hormonación que lo adapta a un determinado género (el femenino, en este caso). Lo *biodrag* en Preciado desautomatiza las dicotomías entre natural y artificial, entre esencial y construido, para poner de manifiesto el carácter construido del género, así como de los cuerpos generizados, como resume la aseveración del conocido programa RuPaul's Drag Race: «We're all born naked and the rest is drag».

Asimismo, esta subversión de los límites de la feminidad convencional pone de manifiesto la impostura del género, y ello permite vincular la dimensión estética con la ético-política en la conjunción de glamur y resistencia (LaGrace Volcano y Ziga, 2010) tanto en *Devenir perra* como en *Manifiesto puta*: «con mi puesta en escena hiperfemenina y putón, todavía provoqué más cortocircuito. Las mujeres que parecemos superhembras y follamos con chicas encarnamos una impostura» (Ziga, 2009: 124) y

Empecé a salir mucho por bares y discotecas gays, tenía muchas amigas drag Queens. ¡Qué glamour! Redescubrí la feminidad con mis amigos maricas, pero ya no era la feminidad cursi e inconsciente de las chicas. Era subrayada, recargada de purpurina, hortera, descarada, no sutil, una feminidad de puta (p. 81).

En *Glamur y resistencia*, Ziga apunta que pervertir una norma es más efectivo que simplemente dejar de seguirla (2010: 23), que es lo que trata de hacer a propósito de la feminidad en *Devenir perra*, parodiarla hasta deformarla, resignificándola así por completo, del

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.

mismo modo que con lo glamuroso asociado a lo femenino: «El glamur como resistencia también es una autoprovocación, una política, porque glamur es una palabra espectacularmente *pija* y consumista, pero si le das la vuelta [...] la transformas es un tipo de glamur de barrio chino, de glamur barato totalmente usurpado y bastardo»⁵ (2010: 25). Esta operación guarda relación con lo *camp* (Sontag, 1996) y con la apropiación de la injuria, muy visibilizada esta última con el vocablo anglosajón *queer*, cuyo desplazamiento semántico consiste en que «la apropiación *queer* de la expresión performativa imita y expone tanto el poder vinculante de la ley heterosexualizadora como su expropiación» (Butler, 2002: 66).

Ya desde los propios títulos de las obras se observa la reapropiación de palabras denigrantes y misóginas como *puta* y *perra* (véase Ziga, 2010: 52), puesto que se aúna la resignificación discursiva (Butler, 2002) con el argot de barrio chino, entendiendo así que, con una vuelta de tuerca, el glamur consiste en una perversión lingüística (Massana, 2010: 14), además de la operación de desplazamiento del estigma al situar a las trabajadoras sexuales en el núcleo de los textos. De modo que, si la feminidad hiperbolizada y, por ello, impostora es una forma de resistencia anticapitalista, la estética lingüística y discursiva de los textos opera análogamente como politización *camp* de las narraciones autobiográficas. Se trata de una «escritura-perra» (Ziga, 2009: 9) situada en la periferia tanto de la academia como del feminismo. Las tres autoras emplean un lenguaje coloquial rayano en la vulgaridad, la irreverencia y la provocación, y que denota el esfuerzo de entrelazar deliberadamente las cuestiones políticas con las sexuales.

De ahí la relevancia de la estética *camp* con la que vehiculan sus textos, así como el ejercicio de promiscuidad cultural en el que se manifiesta el gusto por referentes y elementos propios de la cultura popular, como ejemplifica el énfasis ya comentado en la vestimenta. El componente *pop* de la cultura de masas está presente tanto en el cine en el que se espeja y al que remite Despentes numerosas veces (Masó, 2011), ya desde la alusión a King Kong en el título de su obra, en el mundo del espectáculo en general al que Ziga y Espejo hacen referencia por extenso, en la moda, que ya Barthes emparentaba con la cultura de masas (1978: 223-4), e incluso en la hibridez literaria que cultivan, a caballo entre lo ensayístico y lo autobiográfico. Por otra parte, cuando Espejo relaciona su propia escritura con la cultura de masas no lo hace sobre la base de una construcción identitaria *pop*, como en la lectura de

⁵ La traducción de la cita es mía (el original es en catalán).

Despentes llevada a cabo por Joana Masó (2011), sino por el *puterío* (2009: 145-152), ampliamente tematizado en la cultura popular y piedra angular de su texto.

A modo de cierre, una prosopografía que reúne en sí lo dicho a propósito de la estética *camp*, tanto en la manifestación fenoménica del personaje descrito (Itziar Ziga) como en la estética de la propia descripción, es la del prólogo de *Devenir perra* firmado conjuntamente por Virginie Despentes y Paul B. Preciado:

Chubasquero rosa. Vestido escotado de muselina negra con un descosido en el hombro. Uñas cortas pero pintadas. Pelo largo, extensiones, pelo corto. Pelo oscuro. Teñido de rojo, de rubio. Peluca fucsia. Una inteligencia sólo comparable a su capacidad de seducción. Una resistencia frente al abuso sólo comparable a su capacidad de montar orgías. Un bolso-caniche, donde están los rizos se abre una cremallera de la que sale un monedero de lunares y el último folleto de las jornadas transmaricaputabollo. Purpurina azul sobre los párpados. Sortijas con diamantes de plástico. Recuperación. Acumulación. Resignificación. Un programa para devenir-perra [...]. Zapatos de princesita, pero con las suelas desgastadas (2009: 7).

Esta descripción muestra tanto la redefinición paródica y *camp* de la hiperfeminidad putón (los complementos reciclados, la indumentaria *posmo-queer*, el énfasis en el género en todas las prendas y accesorios) como la irreverencia del propio lenguaje.

4. Conclusiones. Resignificación de género para dignificar el trabajo sexual y la expresión de una sexualidad libre

Desde posiciones periféricas y subalternas se produce una subversión del código normativo de la belleza femenina. Despentes señala el prejuicio sexista tradicional según el cual los cuerpos de las biomujeres se juzgan según la ecuación que cifra la masculinidad como trasunto de la fealdad y la feminidad como trasunto de la belleza. Por ello, en Despentes el lugar de resistencia a la norma es la masculinidad, así como su inherente «fealdad». En Ziga y en Espejo, por el contrario, el lugar de resistencia a la norma es la feminidad exagerada, la «hiperfeminidad putón y perra», drag y travesti, que buscan resignificar en clave antipatriarcal. Así pues, mientras en Despentes se produce una resignificación política de la masculinidad desaliñada en un cuerpo de biomujer, ajeno a esencialismos identitarios de todo tipo, paralelamente, se produce una resignificación política de la hiperfeminidad feminista, despojada igualmente de todo esencialismo, así como un consecuente empoderamiento de los sujetos subalternos que detentan dicha feminidad: mujeres transgénero, mujeres cisgénero (lesbianas) *femmes*, trabajadoras del sexo, dragqueens y travestis.

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.

En el núcleo de los textos de Despentès, Ziga y Espejo opera la crítica al estigma del trabajo sexual mediante la reapropiación butleriana de la injuria, pero no del insulto homófobo y/o transfobo que popularizó Butler con su teoría, sino del descalificativo machista *puta*, *perra* o *zorra*, mediante los cuales se reescriben el género y la belleza corporal. Ello justifica la aproximación entre reflexión teórica y praxis política que las tres llevan a cabo con una escritura muy particular a medio camino del ensayo autobiográfico y el manifiesto; es notable también el carácter hermanado (o acaso “sororizado”) entre los tres (Despentès prologa a Ziga, Ziga cita tanto a Despentès como a Espejo y Espejo cita asimismo a Despentès y a Ziga). Examinar las tres obras conjuntamente arroja luz sobre la dimensión ética de sus vertientes autobiográficas; reformulando la ética de la autobiografía propuesta por Loureiro (2001; 2016), se podría hablar de una ética-política *queer* del ensayo autobiográfico cimentada simultáneamente en la forma vocativa de hablar al otro en la que se constituye el yo (Loureiro, 2001: 137), reafirmando así la dimensión relacional de los textos.

En definitiva, en las tres trabajadoras sexuales cuyos relatos autobiográficos se narran en *Teoría King Kong* de Virginie Despentès, *Devenir perra* de Itziar Ziga y *Manifiesto puta* de Beatriz Espejo, la *puta* es una posición fronteriza que desafía la lógica sexista y binaria que articula los géneros normativos, e incluso hasta cierto punto una posición animalizada a medio camino de lo humano y lo no-humano. La legitimidad de la trabajadora sexual, así como su potencial subversivo, radica en esta liminaridad que, por una parte, le permite ejercer el trabajo sexual, sirviéndose y explotando máximamente la feminidad y la belleza femenina como producto consumible por un público usualmente masculino y heterosexual; y, por otra parte, la conciencia sobre la producción de la feminidad que las tres manifiestan. Esta conciencia les confiere agencia y les permite subvertir la feminidad en tanto que su venta de servicios sexuales desafía la supuesta naturalidad inherente a su género. Ellas son femeninas, pero no por ello delegan su libertad en otros; ellas deciden cómo emplear su feminidad empoderada y poderosa, que ya, por el mero hecho de serlo, desobedece la sumisión inherente al género femenino según su concepción tradicional. A partir de esa posición inicial, cada una de ellas recorre itinerarios de género diferentes, libres de clichés y estereotipos, y con una común visión crítica de los roles femeninos y del papel de la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1978) [1967], *Sistema de la Moda*, trad. Joan Viñoly, Barcelona, Gustavo Gili.
- BUTLER, Judith (2014) [1990], *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. M^a Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós.
- BUTLER, Judith (2002) [1993], «Críticamente subversiva», en Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, trad. Maria Antònia Oliver-Rotger, Barcelona, Icaria, pp. 55-79.
- DE MAN, Paul (1991) [1979], «La autobiografía como desfiguración», en Ángel Loureiro (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, 29, trad. Ángel Loureiro, pp. 113-118.
- DE MAN, Paul (1990) [1979], *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Lumen.
- DESPENTES, Virginie (2018) [2006], *Teoría King Kong*, trad. Paul B. Preciado, Barcelona, Literatura Random House.
- ESPEJO, Beatriz (2009): *Manifiesto puta*, Barcelona, Bellaterra.
- GARAZABAL, Cristina (2013), «Feminismos, sexualidad y trabajo sexual», en Miriam Solá y Elena Urko (eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla, Txalaparta, pp. 59-71.
- GAY, Roxane (2018): *Hambre. Memorias de mi cuerpo*, trad. Lucía Barahona, Madrid, Capitán Swing.
- GRAMSCI, Antonio (2018) [1934], «Apuntes sobre la historia de las clases subalternas. Criterios metódicos», en *Escritos. Antología*, ed. César Rendueles, trad. Manuel Sacristán, Madrid, Alianza, pp. 265-268.
- GUSDORF, Georges (1991) [1948], «Condiciones y límites de la autobiografía», en Ángel Loureiro (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, 29, trad. Ángel Loureiro, pp. 9-18.
- LACAN, Jacques (2003) [1949], «El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», en *Escritos I*, trad. Tomás Segovia, Madrid, Siglo XXI, pp. 86-93.
- LAGRACE VOLCANO, Del; ZIGA, Itziar (2010), *Glamur i resistència*, trad. Elisabeth Massana, Barcelona, elTangram.
- LEJEUNE, Philippe (1991) [1975], «El pacto autobiográfico», en Ángel Loureiro (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, 29, trad. Ángel Loureiro, pp. 9-18.
- LOUREIRO, Ángel (2016), *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*, trad. Ángel Loureiro, Madrid, Postmetropolis.
- LOUREIRO, Ángel (2001), «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible», en *Anales de Literatura Española*, 14, pp. 134-150.
- MASÓ, Joana (2011), «Virginie Despentes: la autobiografía desde las figuras de la cultura popular», en Helena González Fernández e Isabel Clúa (eds.), *Máxima audiencia. Cultura popular y género*, Barcelona, Icaria, pp. 53-64.
- MASSANA, Elisabeth (2010), «Fem el que ens dóna la gana, a mode de Pròleg», en LaGrace Volcano e Itziar Ziga, *Glamur i resistència*, Barcelona, elTangram, pp. 7-14.

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.

- MIRIZIO, Annalisa (2000), «Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo», en Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, pp. 133-150.
- PHETERSON, Gail (2000) [1996], *El prisma de la prostitución*, trad. Cristina Garaizabal, Madrid, Talasa.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- PRECIADO, Paul B. (2015) [2008], *Texto yonqui*, Barcelona, Espasa.
- RUBIN, Gayle (1989) [1984], «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en Carole S. Vance (ed.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, trad. Julio Velasco y M^a Ángeles Toda, Madrid, Talasa, pp. 113-190.
- SONTAG, Susan (1996) [1966], «Notas sobre lo camp», en *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez, Madrid, Alfaguara, pp. 355-376.
- VANCE, Carole S. (ed.) (1989), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, trad. Julio Velasco y M^a Ángeles Toda, Madrid, Talasa.
- ZIGA, Itziar (2013), «¿El corto verano del transfeminismo?», en Miriam Solá y Elena Urko (eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla, Txalaparta, pp. 81-6.
- ZIGA, Itziar (2009), *Devenir perra*, prólogo de Virginie Despentes y Paul B. Preciado, Barcelona, Melusina.

VIOLENCIAS SISTÉMICAS EN EL AGRONEGOCIO Y LA INSTITUCIÓN MÉDICA: CREACIÓN DE RESISTENCIAS A PARTIR DE LA DESTRUCCIÓN EN *FRUTA PODRIDA* DE LINA MERUANE

MARTA J. SANCHÍS FERRER

martajs@sas.upenn.edu

UNIVERSIDAD DE PENNSILVANIA

Resumen: Sabemos que, como consecuencia de un trauma, deviene la destrucción. Sin embargo, a partir de ello, Catherine Malabou en *Ontología del accidente* (2018) nos dice: «Algo se muestra gracias al daño y al corte» (14). Es decir, el trauma, al contrario de lo que se ha dicho tradicionalmente, puede devenir en una creación en la realidad. En *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane hay dos protagonistas: Zoila, que es diagnosticada con diabetes y María, que entregará a sus hijos para experimentos médicos con el propósito de costear el tratamiento de Zoila. Considero que ambas sufren un trauma. La destrucción del personaje de María, sin embargo, no generará creación, pues sus actos seguirán una línea de autoexplotación con el objetivo de evitar convertirse en un cuerpo desechable. La destrucción del personaje de Zoila sí producirá creación. En Zoila, veremos un ejemplo de lo que Malabou llama «plasticidad destructiva» puesto que, a partir del trauma, es decir, de su enfermedad, surgirá una subjetividad nueva, una metamorfosis ontológica del ser. Ella misma, su personaje, devenirá en una creación sin precedentes en la literatura.

Palabras clave: Trauma, Subjetividad, Cuerpo, Resiliencia, Agronegocio.

Abstract: Are we completely sure that the only consequence of trauma is either destruction of resilience? Catherine Malabou in *Ontología del accidente* (2018) tells us that there can be a third possibility: «Something is shown thanks to the damage and the cut» (14). In fact, trauma, contrary to what has traditionally been said, can derive into a creation in our reality. In Lina Meruane's *Rotten Fruit* (2007) there are two protagonists: Zoila, who is diagnosed with diabetes, and María, who will sacrifice her children for medical experiments in order to pay for Zoila's treatment. I consider that both suffer trauma. The destruction of María's character, however, will not generate creation, since her actions will continue in the line of self-exploitation to avoid becoming a disposable body. However, the destruction in Zoila's character will indeed produce creation. In Zoila, we will see an example of what Malabou calls «destructive plasticity» since, from the trauma, that is, from her illness, a new subjectivity will emerge, developing an ontological metamorphosis of her being. She, her character, will become an unprecedented creation in literature.

Keywords: Trauma studies, Subjectivity, Body, Resilience, Agribusiness

1. Introducción: los traumas de las hermanas

Fruta podrida (2007) de la autora chilena Lina Meruane es una novela que va a representar al mismo tiempo las violencias ejercidas por el agronegocio y por la institución médica, y lo hará a través de la relación entre las dos hermanas protagonistas: María, la mayor, y Zoila, la menor. Las acciones de la novela comenzarán en el campo chileno y terminarán en una ciudad del norte global. La narración está situada en el Chile de la postdictadura, asediado por las exigencias de las políticas neoliberales. Este es un análisis que pretende acercarse a la novela desde los estudios del trauma; específicamente, aquellos referentes a la idea de que a través de la destrucción del trauma es posible que surja una creación inusitada. Veremos si es posible que suceda dicha creación ontológica en el contexto de la narración.

El conflicto en la trama de la novela *Fruta podrida* comienza en la última escena del primer capítulo, cuando un médico, que es además el director del hospital de la zona, le diagnostica diabetes a una de las protagonistas, Zoila. En la misma escena María, la otra protagonista de la novela y hermana mayor de Zoila, cierra un trato económico con el médico a través del cual le irá entregando regularmente los bebés que produzca para que, con ellos, el hospital lleve a cabo investigación genética y exporte sus órganos a los países del Norte. A cambio, los médicos tratarán la enfermedad de Zoila y, eventualmente, le harían un trasplante de páncreas.

Ese es el primer momento en que la novela establece una relación entre las violencias sistémicas del agronegocio y de la institución médica. Catherine Malabou, en *Ontología del accidente: Ensayo sobre la plasticidad destructiva*, dice que:

Como consecuencia de graves traumatismos [...] el camino se bifurca y un personaje nuevo, sin precedentes, cohabita con el antiguo y termina por tomar todo su lugar. Un personaje irreconocible, cuyo presente no proviene de ningún pasado, y cuyo futuro no tiene porvenir; una improvisación existencial absoluta (2018: 11).

Consideramos que el «grave traumatismo» de Zoila es su enfermedad, y el de María es la exportación de hijos. Ambos «graves traumatismos» suceden en dicha escena: al mismo tiempo que el médico está diagnosticando la diabetes de Zoila, también está firmando un contrato económico al que se liga el cuerpo de María. Sin embargo, veremos que la única que consigue formar una identidad nueva a partir de la destrucción será Zoila. Para probar esta hipótesis, recorreremos los actos de resistencia de Zoila en las tres instancias en que su

personaje realiza el acto de producir sangre. Lo hace primero en otros y por último en sí misma: analizaremos si estos modos de ejercer violencia son formas de destrucción relacionadas con su enfermedad. A partir del diagnóstico de Zoila, María impone la exigencia de que el cuerpo de su hermana pequeña se mantenga sano para que aguante con vida hasta que puedan hacerle un trasplante de páncreas. Como expresa Bukhalovskaya en su análisis sobre la novela, la hermana mayor es doblemente productiva dado que cuida de los campos y además vende a sus hijos (Bukhalovskaya, 2021: 429). Sin embargo, en este análisis no vamos a centrarnos en la labor de María como productora de hijos, lo cual ha sido ampliamente analizado por Anna Castillo en *Crear o criar* (2019), sino que pretendemos fijarnos en su trabajo como gerente de una empresa de exportación de fruta. La hermana mayor posee el título universitario de ingeniera agroquímica y se encarga de supervisar la producción de fruta en el Galpón, un espacio donde vigila que las frutas que van a ser exportadas estén en las condiciones adecuadas y, para asegurarse de ello, veremos que hará un uso desproporcionado de agrotóxicos en la tierra.

Entonces, observamos que la segunda relación que establece la novela entre las violencias sistémicas de la institución médica y del agronegocio consiste en que el cuerpo de Zoila es para María como la tierra, puesto que al cuerpo de Zoila lo medica, y a la tierra la intoxica. Esta es una relación que ya fue observada por la crítica (Quintana, 2007) dado que la hermana mayor va a ser responsable de la buena salud tanto de la cosecha como del cuerpo de su hermana pequeña. María ha de obtener, de la tierra y de Zoila, el nivel de productividad esperado por el neoliberalismo, pues, si no lo consigue, ella misma se convertirá en lo que la ecoactivista y agroecologista Vandana Shiva ha catalogado como «disposable body» (2005: 3). En diferentes instancias de la novela, María expresa su preocupación con respecto a no conseguir los objetivos esperados tanto del cuerpo de Zoila como de la tierra, consciente de que, si no lo hace, recibirá el castigo supremo por parte de los personajes que representan el poder económico: el Ingeniero —que es su jefe— y su Padre —que es el propietario de la empresa exportadora de fruta—. Lo vemos por ejemplo en «¿Cómo va a justificar su fracaso ante el Ingeniero si arrecia la mosca? ¿Cómo va a explicarles que ha fracasado?» (Meruane, 2007: 82). Si no logra los objetivos esperados, será despedida, perderá su fuente de ingresos, y, por lo tanto, su vida dejará de tener valor tanto simbólico como material: se convertirá en un cuerpo desechable.

La primera vez en la novela que vemos a María obligando a Zoila a medicarse, pero ésta se resiste, la hermana mayor concluye: «Todo este esfuerzo para nada» (Meruane, 2007: 39). Desde la perspectiva del personaje de María, la enfermedad del cuerpo del Zoila es una destrucción improductiva al igual que las plagas lo son para la tierra. Cuando, más adelante en la novela, la plaga de la mosca de la fruta amenaza con destruir los campos, María concluye: «Tiene que haber un modo de resolver esto [...]. Esa es mi misión. No puedo fallar.» (Meruane, 2007: 85). Por lo tanto, consideramos que el personaje de María representa el enclave ideológico neoliberal de que la prioridad fundamental es que haya un crecimiento económico. Como dice Vandana Shiva en *Earth democracy: justice, sustainability, and peace*, esta ideología permite hacer patentes de cualquier cosa —todo lo imaginable puede ser convertido en propiedad—, incluso la vida de las personas: «Patents on life and the rhetoric of the ‘ownership society’ in which everything —water, biodiversity, cells, genes, animals, plants— is property express a worldview in which life forms have no intrinsic worth, no integrity, and no subjecthood» (2005: 3).

María considera tanto al cuerpo de Zoila como a la tierra «patentes de propiedad» que le pertenecen y es su deber explotarlas. Cuando esto ocurra en la novela, tanto Zoila como la tierra se rebelarán. La tierra desarrollará una plaga, la de la mosca de la fruta, que estará a punto de acabar con la producción de fruta, y que desencadenará una huelga de temporeras que terminará por destruir a María. Por otro lado, Zoila se rebelará a través de las tres instancias de producción de sangre. Antes de centrarnos en pasajes concretos de la novela hemos de volver a la explicación Malabou, cuando dice, en *Ontología del accidente: Ensayo sobre la plasticidad destructiva*, que toda creación tiene lugar «al precio de una contrapartida destructiva» y, para explicarlo, pone el ejemplo de la aniquilación celular o apoptosis:

[la apoptosis es un] fenómeno que designa el suicidio programado de las células. De este modo, para que los dedos se formen, es necesario que se forme también una separación entre los dedos. Y la apoptosis produce el vacío intersticial que permite a los dedos despegarse unos de otros (2018: 13).

Es decir, cualquier creación necesita que previamente se haya producido una destrucción. Puede ser una destrucción pequeña, como sucede en el caso de los espacios que se forman entre los dedos cuando se está creando un feto. También puede ser una grave destrucción, como veremos que será lo que ocurra con las dos hermanas. Como comentamos anteriormente, se producen dos «graves traumatismos» en los personajes de María y de Zoila

Marta J. Sanchís Ferrer (2022): «Violencias sistémicas en el agronegocio y la institución médica: creación de resistencias a partir de la destrucción en *Fruta podrida* de Lina Meruane», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 109-123.

al comienzo de la novela. Y, al final de la novela, veremos que estos traumatismos devienen en destrucción. Consideramos que la destrucción del personaje de María no generará creación, mientras que la del personaje de Zoila sí, puesto que, por un lado, generará «Un personaje irreconocible, cuyo presente no proviene de ningún pasado, y cuyo futuro no tiene porvenir» (Malabou, 2018: 11) y, por otro lado, provocará un efecto significativo en otro personaje.

2. Patentes de propiedad

Comenzaremos entonces desgranando la idea de que tanto la tierra como el cuerpo de Zoila son consideradas como «patentes de propiedad» por María. En cuanto a la explotación de Zoila por parte de María, empezaremos con la primera escena, de un total de tres, en que el personaje de Zoila realiza el acto de producir sangre. Es el primer momento en la novela en que vemos a María obligando a Zoila a medicarse. La escena empieza con «Dos ojos abiertos sobre los míos» (Meruane, 2007: 38), una conexión de miradas que nos habla de la relacionalidad entre ambas —esta cuestión de los ojos abiertos y la mirada será esencial en la última escena que analizaremos—, y continúa con el punto de vista de Zoila, la narradora: «Algo se acerca a mis labios: lo muerdo. Intento desgarrar un pedazo pero no lo consigo, y mientras torpemente lo aprieto entre los dientes ese algo se escapa de mi boca» (Meruane, 2007: 38). Como vemos, el comportamiento de Zoila se basa en un instinto de supervivencia, puesto que lo primero que hace al abrir los ojos es morder; esto ha sido definido por Chantal Maillard en *La compasión difícil* como «el hambre»: «Todo lo que vive se sostiene sobre el hambre. Y el hambre es el otro, la depredación del otro, la muerte del otro [...] El mundo es la perpetua representación de una violencia primera. La existencia, el resultado de esa violencia» (2019: 12).

Dice Maillard que todas las especies, humanas y no humanas, están conectadas debido a que su motivación para la vida se basa en el círculo del hambre: devorarnos unos a otros.

Aquí, el «hambre» de Zoila provoca la herida en la piel de María, una destrucción que ocasiona sangre y que tiene como consecuencia que María se aleje de Zoila al final de la escena: «...no me castiga, no se atreve a tocarme, no me llevará al hospital esta madrugada. Mi hermana simplemente se aleja de mi cama sujetándose el ombligo con la mano que sangra»

Marta J. Sanchís Ferrer (2022): «Violencias sistémicas en el agronegocio y la institución médica: creación de resistencias a partir de la destrucción en *Fruta podrida* de Lina Meruane», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 109-123.

(Meruane, 2007: 40). Como veíamos antes, Malabou decía: «El hecho de que toda creación tenga lugar al precio de una contrapartida destructiva es una ley fundamental de la vida» (2018: 13). Consideramos que la destrucción es la herida. La creación, en forma de la sangre que sale de dicha herida, hace que Zoila consiga que María se aleje de ella y no la lleve al hospital.

Sin embargo, no podemos obviar que María también muestra aquí el «hambre». Después de que Zoila la muerda, y antes de marcharse, le dice: «Como vuelvas a morderme, te arranco los dientes. Como vuelva a robar comida de la cocina. Como me inyecte tanta insulina. Como le siga mintiendo, nunca llegaré viva al trasplante» (Meruane, 2007: 39). Aquí su «hambre» se basa en ver a Zoila como su «patente de propiedad». La reacción de María ante el mordisco de Zoila es atacar: la amenaza con que le arrancará los dientes y con que, si sigue actuando así, se va a morir antes de tiempo, antes del tiempo que María, en su subjetividad neoliberal, considera adecuado. Dice Maillard: «¿No ansiamos acaso el alimento? ¿No matamos por ello? Aquel que se compadece de su presa muere» (2019: 33). María no se compadece de su hermana porque dentro de ella prima, por encima de todo, una motivación para no convertirse en un cuerpo desechable. Entonces comprobamos que María es obediente con respecto a las reglas tanto de la institución médica como del agronegocio: requiere que Zoila se recupere de su enfermedad para que sea un ser humano productivo, requiere que la tierra se recupere de sus plagas para que sea una materia productiva. Con respecto a la explotación de la tierra por parte de María, volvemos a observar su «hambre» cuando, más adelante en la novela, el Ingeniero la llama para que solucione la crisis de la plaga de la mosca de la fruta:

Los teletipos han informado de la nueva plaga. ¿Ya se había enterado? Hay campos enteros por el suelo. La Mayor se remueve en su silla, se le contrae la panza. Esta es una emergencia que podría acabar con la fruta. Con los tractores y sus operarios. Con las temporeras al menos una temporada. Su puesto de trabajo y la empresa entera estarán en riesgo si las acciones en la Bolsa se derrumban (Meruane, 2007: 75).

Ante esta crisis, María actúa rápida y eficazmente con la utilización de una amplia variedad de agrotóxicos: «La Mayor va leyendo las etiquetas de los químicos que aniquilarán todas las plagas. Los hongos ocultos bajo la corteza de los troncos. Las malezas que estrangulan las raíces de los árboles. Los guarenes nadadores de los canales de regadío» (Meruane, 2007: 77).

Esta biotecnología en la forma de agrotóxicos que impone María es una clara prueba de que considera a la tierra su «patente de propiedad». Como dice Shiva en *Earth democracy: justice, sustainability, and peace*: «When exclusive attention is given to the growth of the market, living processes become invisible externalities» (2005: 15).

Concluimos entonces que tanto Zoila como la tierra son percibidas por María como sus «patentes de propiedad» y como propiedades improductivas. Sin embargo, tanto Zoila como la tierra demostrarán lo contrario: se rebelan al control que se trata de imponer sobre ellas. Como ya hemos visto, Zoila ha generado sangre en una instancia, ocurrirá en una segunda, y en la tercera, cuando se produce sangre a sí misma, provocando la desaparición de su pie, veremos cómo consigue, a través de esa destrucción de su cuerpo y de su psique, conectar vivamente con otro personaje, la enfermera.

En primer lugar, con respecto a la tierra, a partir de la plaga de la mosca de la fruta, y a pesar de los esfuerzos de María por continuar con su rol productivo de acuerdo a la visión de mercado, las temporeras acaban poniéndose en huelga, y, aunque ella logra suprimir dicha insurrección, la empresa exportadora continúa sin cumplir con las promesas que le hicieron: «...una vez más le negaron la firma del contrato prometido, le objetaron los beneficios» (Meruane, 2007: 119). Así es como se desencaja, para María, su misión neoliberal de obtener los máximos beneficios de la tierra: «Y entonces sus ojos implacables se rinden: se mueven hacia la ventana, hacia el Galpón, hacia las hectáreas sembradas, regadas e inmunizadas contra la peste [...] Y todo para nada, dice, para nada más que promesas que solo yo cumplí» (Meruane, 2007: 118).

Lo que dice el personaje de María aquí tiene que ver, además, con el «grave traumatismo» que sucede como consecuencia del contrato económico que hace ella con la institución médica, el de entregarle a sus hijos a cambio del tratamiento médico de Zoila. Vemos así, por tercera vez en este análisis, cómo la novela establece una relación entre las violencias sistémicas del agronegocio y de la institución médica.

Analizamos por lo tanto que, en ese momento de la trama, el personaje de María se ha convertido ya dentro del universo de la novela en un «cuerpo desechable». Esto es debido a que no ha conseguido los objetivos prometidos por la «ownership society», a pesar de haber tratado tanto a la tierra como al cuerpo de Zoila como «patentes de propiedad». Ese es el momento en que el «grave traumatismo» de María deviene en destrucción: envenena unas

Marta J. Sanchís Ferrer (2022): «Violencias sistémicas en el agronegocio y la institución médica: creación de resistencias a partir de la destrucción en *Fruta podrida* de Lina Meruane», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 109-123.

manzanas con cianuro para vengarse de aquellos que la han agraviado.

Sin embargo, esta «destrucción» —tal como Malabou acuña el término— del personaje de María no devendrá en creación. Aquí se hace necesario el concepto de Malabou de la «plasticidad destructiva», que, dice ella:

tiene su propia fenomenología. [...] Algo *se muestra* gracias al daño y al corte: la deserción de la subjetividad, el alejamiento del individuo que se convierte en un extranjero para sí mismo, que ya no reconoce a nadie, que ya no se reconoce a sí mismo, que ya no se recuerda [...] Desgarro vital y desvío amenazante que abren otra vía, inesperada, imprevisible (Malabou, 2018: 14).

Esto no sucede en el caso del personaje de María. Cuando las autoridades van a detenerla por el envenenamiento, María no ha formado una identidad a partir de la destrucción. En esa escena, ella sigue comportándose en base al «hambre»:

Ahí están los uniformados [...] María los mira asustada y desafiante, y carraspea que no, no, ¿no lo entienden?, yo soy la gestora de la cosecha [...]; se equivocan señores, se arrepentirán de llevarme presa, ¡soy yo quien ha hecho crecer la grandiosa industria de toda nuestra fruta de exportación! (Meruane, 2007: 127).

Estas son las últimas palabras del personaje de María en la novela, y en ellas podemos ver que su principal objetivo continúa siendo la supervivencia. No aparece «plasticidad destructiva» pues no surge una subjetividad nueva, un individuo extranjero para sí mismo. No ha habido una metamorfosis ontológica del ser.

3. Las motivaciones de Zoila

Entonces, con respecto a Zoila, hemos de recordar que ya vimos, en la escena de la primera sangre, cómo se rebelaba ante el control que María trataba de imponer sobre ella. En cuanto al «hambre», existía una comparación con María, dado que la motivación de ambas tenía que ver con ejercer la violencia para la supervivencia: Zoila con su mordisco, María con sus amenazas. Hay sin embargo algo más en Zoila. Apenas unas líneas antes de la escena del mordisco, veremos a Zoila, desesperada, arrastrarse hacia la cocina en busca de la comida prohibida:

...lo que quedó pegado en las ollas, lo que sobra y se despacha en las bolsas de basura. Llega la noche y ya no hay cómo apaciguar este rumor: un fuego rabioso y ávido me corroee las tripas. Y me zafo silenciosa de las sábanas, y voy avanzando con urgencia hacia la cocina: las manos adosadas a los muros, los pies aceitados sobre el suelo. Arrastro los largos dientes del día como un loco maniatado en la oscuridad. No temo ser descubierta (Meruane, 2007: 36).

En dicha cita, la motivación para el movimiento de Zoila, su insistencia en desoír las normas que impone la institución médica y que, como hemos visto, se ven representadas en el control que ejerce María, tienen que ver con algo más allá de la mera supervivencia. En *Uses of the erotic: the erotic as power*, Audre Lorde dice que la erótica es «the nurturer or nursemaid of all our deepest knowledge» (Lorde y Marre Brown, 2019: 31), es decir, la erótica es una fuente de conocimiento verdadero que se guía por la frase «Esto se siente bien para mí»; en palabras de Lorde, «It feels right to me» (2019: 31). A partir de esta frase de Lorde, parece necesario generar la siguiente pregunta: «What feels right to me?». Razonamos que dicha pregunta estaría cargada de agencia. Zoila se pregunta «What feels right to me?» a menudo a lo largo de la novela, puesto que ella está moviéndose a partir de lo que le pide su cuerpo: su cuerpo le pide azúcar, y ella responde inyectándose insulina para poder comerse los dulces; su cuerpo le pide mermelada, y ella se lo entrega. En la cita mencionada, Zoila activa su «erótica» y, más adelante, la novela referirá que lo ha hecho correctamente puesto que, en la página 103, en una conversación con el Enfermero, éste le dice, con respecto a su hermana: «Pareces más su doble que su media hermana, es impresionante» y ella piensa, en respuesta: «Tampoco necesito levantar la vista para verle la cara, ya he alcanzado la estatura del Enfermero» (Meruane, 2007: 103). Es decir, a pesar de la enfermedad, a pesar de la improductividad que María se ha esforzado con tanto ahínco en erradicar, Zoila ha seguido creciendo. Por lo tanto, Zoila demuestra estar activando la «erótica», esa fuente de conocimiento verdadero, y ésta tiene consecuencias positivas sobre su cuerpo.

Como decíamos, veremos activarse en Zoila la «plasticidad destructiva»: una identidad nueva va a formarse en ella a partir de la enfermedad. Algo se mostrará, en palabras de Malabou, gracias al daño y al corte. Vamos a analizar entonces el segundo pasaje de la novela en que su personaje realiza el acto de producir sangre, un ejercicio de violencia que estuvo relacionado, en el primer acto, con el «hambre» y la «erótica». Recordemos además que en el primer acto Zoila tenía los ojos cerrados y los abría cuando sentía a María encima de ella; la escena comenzaba con «Dos ojos abiertos sobre los míos» (Meruane, 2007: 38). En esta ocasión, Zoila tiene los ojos abiertos desde el inicio.

Sucede cuando, en el tercer capítulo de la novela, María deja a Zoila al cuidado de un personaje llamado el Viejo, un hombre mayor que existe únicamente para que Zoila se quede con él durante el breve periodo de tiempo que María necesita para ir al hospital a dar a luz a

uno de sus bebés. El pasaje que vamos a analizar está ubicado al final del capítulo, cuando Zoila ve que el Viejo tiene la cara enterrada en una sandía que un momento antes se estaba comiendo. María le había advertido: «...que no coma tanta y tú menos, ¿me oíste Zoila?» (Meruane, 2007: 55), y la reacción de ella será «Comemos mucha» (Meruane, 2007: 55). Cuando Zoila descubre al Viejo «inclinado sobre la mesa, con la cara metida en la mitad hueca de su sandía», ella no sabe si está desmayado o muerto, y procede de la siguiente manera:

Entonces corro por el pasillo hacia la pieza en busca de mi insulina, de mis ásperas jeringas, nueve, once, quince jeringas, y de vuelta a toda velocidad: que despierte pero no despierta y yo lleno la primera jeringa, le levanto la manga, empiezo a pincharlo. Mis jeringas llenas de insulina se le clavan encima como alfileres, en ese brazo y en el hombro y sobre la espalda y entre los pliegues del cuello. En el pecho. Le entierro jeringas en sus mejillas chupadas (Meruane, 2007: 56).

La primera frase de este pasaje comienza con tres verbos indicadores de movimiento: *correr, buscar y volver*. Observamos además que termina poniendo énfasis a la cualidad del ritmo al que ella vuelve: *a toda velocidad*. Lo que sigue son verbos de acción: *lleno, levanto, empiezo a*. Están, además, en tiempo presente, expresando inmediatez. El verbo *llenar*, en concreto, va precedido del pronombre *yo*, lo cual hace énfasis en la identidad proactiva de Zoila; el texto quiere hacer hincapié en que es ella y no otra quien está llevando a cabo la acción. Este énfasis también se produce cuando, en la siguiente frase, dice: «Mis jeringas»; son sus jeringas, son los aparatos médicos los que entierra en las mejillas del viejo. Y esto no es todo. Tras este pasaje leemos que, después de que Zoila le inyecte la insulina, una gota de sangre brota del brazo del Viejo, y el discurso de Zoila nos dice: «Sabe a sandía, su sangre» (Meruane, 2007: 57).

Vimos que a lo largo de la novela María, como ingeniera agroquímica y como hermana de Zoila, representa las violencias sistémicas tanto del agronegocio —enterrando pesticidas en la tierra— como de la institución médica —obligando a Zoila a medicarse en contra de su voluntad—; ejerciendo, por lo tanto, una violencia tanto en la tierra como en el cuerpo de su hermana pequeña. Lo interesante de este pasaje concreto es que vemos cómo Zoila realiza por primera vez el acto de enterrar, aunque en este caso no son pesticidas, sino jeringuillas; y no es en la tierra, sino en otro cuerpo distinto al suyo.

Procedemos entonces a centrarnos en la frase «Sabe a sandía, su sangre». En última instancia defenderemos que la destrucción de Zoila, es decir, su enfermedad, es lo que le permite generar creación a partir de la destrucción. La frase «Sabe a sandía, su sangre» utiliza una posposición al desplazar el sujeto («su sangre») hacia el predicado o final de la frase. Esta figura literaria, según Malabou: «dispersa y disemina, desplazando la subjetividad» (2018: 54), y, en consecuencia: «El sujeto se encuentra en el fin, como si surgiera de sus accidentes, de su propia destrucción» (Malabou, 2018: 54). La posposición, además, nos está indicando la importancia que tiene dicha gota de sangre. Consideramos que la sangre que Zoila prueba con su lengua y sabe a sandía es un pequeño acto de creación que surge a partir de la destrucción, a partir del «grave traumatismo» que es su enfermedad. Es significativo que el objeto con el que produce la herida sean los aparatos médicos. En la primera instancia de producción de sangre, la herida era generada por la boca de ella, por su propio cuerpo. En esta segunda instancia, la herida es producida por las jeringuillas, símbolos de la violencia sistémica de la institución médica. Como dice Malabou: «Algo *se muestra* gracias al daño y al corte» (2018: 14). La enfermedad —su representación a través de las jeringuillas— hace posible que brote la sangre. Aumenta el énfasis en esta idea dado que en la novela, después de esta escena, veremos que Zoila dice: «La enfermedad es mía, no dejaré que me la quiten» (Meruane, 2007: 89). Lo que interpretamos a partir de ello es que la evolución del personaje tiene que ver con irse apropiando de su propia destrucción.

4. Apropiarse de la enfermedad y del trauma

Entonces, veremos que la tercera y última instancia de resistencia de Zoila comienza en la tercera escena en que realiza el acto de producir sangre. Consiste, esta vez, en un ejercicio de violencia contra sí misma. Zoila ya ha llegado al «país del Norte» —el cual la mayor parte de la crítica asocia con Estados Unidos), acaba de recoger su equipaje y va a dirigirse hacia la salida cuando nota cómo empieza un picor insoportable en su pierna, la cual está escayolada (debido a una caída que tuvo al descender de un autobús—:

No ves la salida ni la buscas: te distrae el picor de la pierna hinchada bajo el yeso. Sabes que entre el yeso y la piel no caben tus dedos. Solo podrían introducir algo muy delgado, tal vez la hoja de tu tijera, y por eso estás empujando la maleta a un lado, para abrirla, para sacar de adentro las podadoras. Introduces sus puntas bajo la cal dura. El filo de la hoja aviva la desazón pero también te alivia, empujas la tijera más adentro, vas rasurando células muertas.

Marta J. Sanchís Ferrer (2022): «Violencias sistémicas en el agronegocio y la institución médica: creación de resistencias a partir de la destrucción en *Fruta podrida* de Lina Meruane», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 109-123.

Es una sorpresa encontrar sangre ahora en la hoja afilada. Es tuya la sangre que corre tijera abajo hasta untarte la mano y salpica el blanco de la bota, las baldosas (Meruane, 2007: 140).

Ella misma se provoca la sangre; esta vez, con unas tijeras de podar. Es necesario destacar que en este pasaje volvemos a encontrarnos una posposición en «Es tuya la sangre que corre tijera abajo hasta untarte la mano y salpica el blanco de la bota, las baldosas». Malabou considera que la utilización de la posposición en una obra literaria indica lo siguiente:

El sujeto ya no va en el sentido de su devenir, ya no se sitúa en el descenso que liga, según el sentido normal de la declinación, la sustancia con la cópula y los predicados o accidentes. El sujeto se encuentra en el fin, como si surgiera de sus accidentes, de su propia destrucción, la que sólo tiene sentido al provenir de ninguna parte (Malabou, 2018: 54)

Es decir, es una figura literaria clave que representa la idea base de la «plasticidad destructiva o patológica»: la destrucción configura, pues después de la destrucción se construye un lugar que permite la formación de otra identidad. El énfasis en «la sangre» que se produce al posponer el sujeto hacia el predicado de la frase nos viene a decir que esa sangre es de nuevo una creación generada por la enfermedad del personaje, por la destrucción de Zoila. Se origina a causa de un movimiento suyo: la herida se abre intencionalmente con las tijeras de podar. Y, esta vez, la destrucción se produce con un objeto que simboliza la violencia sistémica del agronegocio. Acercándonos a la conclusión del análisis, pasaremos al último capítulo de la novela. Decíamos al inicio que el conflicto en la trama comenzaba cuando un médico le diagnosticaba diabetes a Zoila y cerraba un trato económico con María. Podríamos considerar que el conflicto de María se cerró en el momento en que la llevan presa, mientras que el conflicto o «grave traumatismo» de Zoila continúa hasta la última página de la obra. En el epílogo, los personajes que aparecen son dos: el primero, una enfermera anónima que entra a escena y que posee la mayor parte del discurso; el segundo, una mendiga que, por los datos sobre ella que nos va dando a través de su propio discurso y el de la enfermera, suponemos que es una Zoila finalmente destrozada por el «grave traumatismo», por su enfermedad. Aquí la novela volverá a mostrarnos que lo que se produce en el cuerpo de Zoila no es una destrucción improductiva tal y como la percibía el personaje de María, sino que tiene capacidad de creación.

5. Conclusiones

Explicita Malabou que «Existen metamorfosis [...] Extrañas figuras que surgen de la herida, o de nada, de una especie de desconexión con el antes [...] Se trata de transformaciones que son atentados» (2018: 12). Hay en Zoila, a diferencia de lo que sucedía con María, una metamorfosis ontológica del ser. Ha terminado de producirse a través de la «gruesa tijera pegajosa y fétida» con la que se abrió una herida en el tobillo que comenzó a supurar. Entonces, con respecto a su encuentro con la enfermera, el análisis de la novela que realiza Anna Castillo explica que este ser con quien se encuentra el personaje de la trabajadora sanitaria, aparentemente una mendiga —y, por lo tanto, una persona asociada con la improductividad y con haber sido rechazada por el sistema neoliberal, un «cuerpo desechable»— es además alguien que se está introduciendo en los hospitales para poner fin al ciclo de experimentos en los que se utiliza a los hijos de su hermana. Su manera de detener dicha práctica es asesinando a los bebés. La enfermera no sabe con certeza que la mujer que tiene a su lado en un banco helado frente al hospital es dicha asesina, pero arriesga su salud al inclinarse hacia ella para conocerla mejor a través de preguntas. Incluso aunque el contrato de empleo del hospital estipula que no se admiten enfermeras enfermas, Castillo hace énfasis en el hecho de que ella ignora la advertencia y se acerca a la mujer, sintiéndose culpable «por exponerme al riesgo de agriparme» (2007: 141).

Por lo tanto, este ser que físicamente ha mutado es observado por la enfermera desde un lugar de inmensa curiosidad. Ella, además de la conversación, tratará de conocer mejor a Zoila buscando dentro de su escayola, retirando la tijera e investigando qué hay allí: «Ah, respiro hondo el aire tibio de la plaza, retiro la tijera y continúo mi labor, con ahínco, con esmero, con pundonor, con los ojos tan abiertos que no logro cerrarlos, y sé que debo dejar de mirarla porque sus ojos abiertos pero idos me distraen» (Meruane, 2007: 204).

Explica Deleuze, en *Diálogos*, que «Una conversación podría ser eso, el simple trazado de un devenir» (2013: 22). La conversación entre Zoila y la enfermera no es sólo un intercambio entre subjetividad A (Zoila) y subjetividad B (enfermera), sino que es un devenir y por lo tanto va mucho más allá de una maquinaria binaria: se abre hacia el afuera, hacia la institución que representa la enfermera. Razonamos que la novela está haciendo una representación de cómo los actos pequeños de resistencia que hemos visto hasta ahora

poseen la capacidad de devenir en una enunciación colectiva, la que generan ambas subjetividades al entrar en contacto. Es por ello que los ojos abiertos de Zoila provocan una apertura en los ojos de la enfermera, un despertar tan intenso que ella «no [logra] cerrarlos». En relación a ello, Malabou afirmaba:

Es necesario constatar y reconocer que algún día todos podemos convertirnos en otra persona, absolutamente otra, alguien que jamás se reconciliará consigo mismo, que será esa forma de nosotros sin redención ni compensación, sin últimas voluntades, esa forma condenada y fuera del tiempo. Esos modos de ser sin genealogía no tienen nada que ver con el totalmente otro de las éticas místicas del siglo XX. El Totalmente-Otro del que hablo se mantendrá, para siempre, extraño para el Otro (2018: 12).

A partir de este concepto del «Totalmente-Otro», que es un extraño para el sujeto de antes de la transformación, teniendo en cuenta las tres instancias de resistencia/creación que hemos analizado hasta el momento, reflexionamos que, efectivamente, en el personaje de Zoila se produce una destrucción que comienza en el momento del diagnóstico y que va sedimentándose a lo largo de la novela, pero que no es una destrucción como la de María, sino que produce una metamorfosis ontológica del ser.

De hecho, el personaje de Zoila va a mutar tanto física como psicológicamente. Con respecto a lo primero, sabemos que ahora se presenta como una mujer —ya no como una niña ni una adolescente— con un aspecto desmejorado. Ha perdido la aparente salud que le confirió el Enfermero al afirmar que había crecido mucho. Es más, cuando la enfermera continúa excavando en la escayola va a acabar descubriendo que no existe pie ni tobillo ni pierna: una parte de Zoila ha desaparecido. En cuanto a su cambio psicológico, la conocíamos como alguien que no se preocupaba ni por sí misma ni por los demás. Sin embargo, en el epílogo de la obra se encuentra realizando la labor de detener los experimentos de la institución médica, de modo que ha desarrollado una motivación más allá de sí misma. Esta persona que se presenta ante la enfermera es alguien «absolutamente otra», y lo interesante de la apuesta de la novela es que reconoce a través de ese gesto que todos podemos convertirnos en otra persona.

Por lo tanto, su metamorfosis es la que provoca un «segundo nacimiento que no es un renacimiento» (Malabou, 2018: 73), puesto que la nueva identidad que se forma es una identidad absolutamente decadente: a partir de la enfermedad, el cuerpo de Zoila se está deshaciendo, comenzando por el pie. Y, sin embargo, esta nueva identidad logra conectar

con otro, en este caso con otra. Zoila está prácticamente acabada, pero incluso en ese horror, en esa destrucción, sus ojos retienen la mirada de la enfermera. Y es a partir de ahí que ésta se da cuenta de que no puede detener su discurso:

Hay un pedazo extraviado pero mis dedos continúan hurgando sin convencerse de que no hay más que sangre coagulada aquí dentro y allá lejos, en medio de este espantoso silencio que ahora lleno con mi angustia: ¿dónde están el empeine y todos sus frágiles huesos, dónde sus dedos? ¿Dónde el extremo maloliente de este cuerpo? ¿Dónde el punto final de esta mujer y el fin de mi necesidad de hablarle? Que alguien me diga dónde, quizá entonces pueda callarme... (Meruane, 2007: 204).

Es de esta manera, conectando con la enfermera, provocando que ella no pueda parar el devenir de su discurso, como las pequeñas resistencias o pequeños lugares de creación de Zoila, que hemos analizado a lo largo de este texto, se abren hacia un acontecimiento que sale de lo individual y entra en lo colectivo. Al asociarse a lo colectivo, la resistencia generada por el personaje de Zoila aumenta su significación dado que tanto la violencia del agronegocio como la de la institución médica se basan en el individualismo fomentado por las políticas neoliberales. Consecuentemente, esta relacionalidad o contacto final cuya consecuencia es la creación de un discurso interminable, imparabile, nos habla finalmente de que sí, la destrucción puede generar creación, y esa creación recibe el nombre de encuentro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUKHALOVSKAYA, Alena (2021), «Fronteras y espacios de resistencia en Fruta Podrida de Lina Meruane», *Revista Chilena de Literatura*, pp. 427–45, www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952021000200427&script=sci_arttext&tlng=es
- CASTILLO, Anna (2019), «Crear o Criar: Maternity and choice feminism in Meruane's Fruta Podrida and Contra Los Hijos.» *Hispanic Review*, pp. 355–76, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7008811.
- DELEUZE, Guilles (2013), *Diálogos*, Valencia, Pre-textos.
- LORDE, Audre and MAREE BROWN, Adrienne (2019), «Uses of the Erotic: the Erotic as Power», *Pleasure Activism: The Politics of Feeling Good*, AK Press.
- MAILLARD, Chantal (2019), *La compasión difícil*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MALABOU, Catherine (2018), *Ontología del accidente: Ensayo sobre la plasticidad destructiva*, Santiago de Chile, Pólvora editorial.
- MERUANE, Lina (2007), *Fruta podrida*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- QUINTANA, Isabel A (2017), «Parcelas de Vida: El arte y sus restos.» *452ºF*, pp. 122–38, 452f.com/parcelas-vida-quintana.

Marta J. Sanchís Ferrer (2022): «Violencias sistémicas en el agronegocio y la institución médica: creación de resistencias a partir de la destrucción en *Fruta podrida* de Lina Meruane», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 109-123.

SHIVA, Vandana (2005), *Earth Democracy: Justice, Sustainability, and Peace*. Cambridge, Massachusetts, South End Press.

Marta J. Sanchís Ferrer (2022): «Violencias sistémicas en el agronegocio y la institución médica: creación de resistencias a partir de la destrucción en *Fruta podrida* de Lina Meruane», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 109-123.

TITUBA, KATALINTXE, HILLARY, JUDITH...

BRUJAS AYER, Y BRUJAS HOY

AROLA CASTELLA PUJOL

acastellap@uoc.edu

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

Resumen: Dos autoras contemporáneas de distintos continentes coinciden en los estantes de novedades de nuestras librerías con sendas novelas históricas dedicadas a las brujas: Maryse Condé con *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* ([1986] 2022) y Toti Martínez de Lezea con *La herbolera* ([2000] 2021). La vigencia más allá de las fronteras temporales y geográficas del constructo sociocultural que es «la bruja» se asienta en su capacidad para designar a minorías irracionalmente víctimas de persecución. La heterodoxia o transgresión de lo normativo puede llegar a percibirse como socialmente inaceptable, y como tal ser perseguido, juzgado y castigado. El estereotipo social, entendido como imágenes simplificadas de categorías de personas que son ampliamente compartidas (Tajfel, 1984), resulta un concepto de gran utilidad para entender este fenómeno.

Palabras clave: Heterodoxia, Brujas, Caza de brujas, Estereotipo.

Abstract: Two contemporary women writers from two different continents coincide in the novelty shelves of bookstores with two historical novels about witches: Maryse Condé with *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* ([1986] 2022) and Toti Martínez de Lezea with *La herbolera* ([2000] 2021). The validity beyond temporal and geographical borders of the sociocultural construct which is «the witch» relies on its ability to designate every minority irrationally victim of discrimination. Heterodoxy or transgression of what is considered normative can be perceived as socially unacceptable, and as so judged and punished. The social stereotype, understood as simplified images of categories of people that are widely shared (Tajfel, 1984), turns out to be a very useful concept to understand this phenomenon.

Keywords: Heterodoxy, Witch, Witch Hunt, Stereotype.

«Corren tiempos peligrosos para todos aquellos que no sigan las consignas establecidas»¹.

«Y el aire se llenó de un gran murmullo de palabras tenaces»².

1. Introducción

Han quedado muchas personas en los márgenes de la Historia, bien porque no han sido objeto de interés o bien porque no han podido legar su propio testimonio. La novela histórica es una magnífica herramienta para darles voz y llenar esos vacíos. Sin duda es en este sentido que dos escritoras contemporáneas, Maryse Condé (Point-à-Pitre, Guadalupe, 1937) y Toti Martínez de Lezea (Vitoria-Gasteiz, España, 1949) han escrito *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* ([1986] 2022) y *La herbolera* ([2000] 2021), respectivamente. Mediante estas obras han traído la experiencia de sus protagonistas, dos jóvenes acusadas de brujería en las colonias americanas del Siglo XVII y el País Vasco del XVI, al presente, denunciando la injusticia y la crueldad de las que fueron víctimas.

Sin embargo, ¿cómo explicar que, aún en el siglo XXI, se recurra al arquetipo de la bruja para interpelar al lector actual? ¿Por qué está todavía presente en el imaginario colectivo, aunque en Occidente apenas se cree en ellas? Nuestra respuesta se basa en la hipótesis de que la bruja es una construcción sociocultural respecto a la cual no hay plena unanimidad, pero sí un mínimo denominador común —el estereotipo— que hace de ella y de su derivado, la caza de brujas, conceptos sumamente útiles para designar a individuos o grupos de carácter marginal, considerados transgresores de la norma establecida en algún aspecto especialmente sensible para la sociedad, objetos de un miedo y una persecución desmedidos respecto a la amenaza real que suponen y, en su caso, juzgados injustamente, con la suficiente connivencia por parte de las principales instancias sociopolíticas. Por ello, cabe hablar de «caza de brujas» no solo respecto a mujeres y algunos hombres acusados de tener poderes sobrenaturales y costumbres consideradas abyectas, sino también respecto a otros colectivos o individuos que ponen —o son acusados de poner— en jaque algún aspecto nuclear de la normatividad vigente en cada sitio/momento histórico, siendo colocados por la mayoría del lado de la heterodoxia.

El presente artículo apunta a abrir un espacio de reflexión en torno a esta hipótesis tomando como hilo conductor las novelas *Yo, Tituba...* y *La herbolera*. Estas nos permiten

¹Deseo agradecer la generosa ayuda que me ha ofrecido Toti Martínez de Lezea para la elaboración de este artículo. Toti Martínez de Lezea (2021), *La herbolera*, Donostia, Erein: 94.

²Maryse Condé (2022), *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*, Madrid, Impedimenta: 193.

analizar y a la vez criticar el estereotipo de la bruja que ha llegado hasta nuestros días. Destilaremos sus características esenciales, respecto a las cuales dos autoras tan distintas como Condé y Martínez de Lezea que, además, escriben sobre diferentes procesos de caza de brujas tradicionales, significativamente, convergen. A continuación, presentaremos algunos aspectos de la teoría del estereotipo social de Tajfel (1984) que permiten entender y explicar mejor el fenómeno y la dinámica de las cazas de brujas. Y, por último, analizaremos muy brevemente algunos casos contemporáneos —el macartismo, la islamofobia y los ataques verbales contra mujeres destacadas— para contrastar nuestra hipótesis.

2. El estereotipo de la bruja en *Yo, Tituba...* y *La herbolera*

El estereotipo social es definido por Tajfel (1984) como imágenes simplificadas de categorías de personas que son ampliamente compartidas. El que ha llegado hasta nuestros días acerca de la bruja ofrece dos versiones: la más clásica, centrada en la representación de viejas ariscas, feas, muy malvadas, que celebraban aquelarres con sus compañeras, y que fueron quemadas en las hogueras inquisitoriales porque se creía que tenían terribles poderes diabólicos; y su versión «romántica» y feminista, con las brujas como mujeres que, consciente y deliberadamente, transgredieron la norma imperante y que, por ello, fueron brutal e injustamente perseguidas. En ambas percepciones son *consideradas* amenazas contra el orden social establecido, aunque en la primera subyace una valoración negativa y, en la segunda, positiva. Veremos a continuación qué elementos del estereotipo brujeril recogen las novelas de autoras de orígenes y disposiciones tan dispares como Condé y Martínez de Lezea, oportunidad que aprovecharemos para deslindar lo que se ha podido probar académicamente al respecto hasta la fecha.

Maryse Condé y Toti Martínez de Lezea son, efectivamente, escritoras muy distintas. La primera, más universalmente conocida, corresponde al modelo de autora incorrecta³. Es negra, irreverente, caribeña, e incómoda en sus manifestaciones por la transparencia con la que muestra sus opiniones que, de forma sistemática, parecen ir contra la norma: burguesa y francófona en la Guadalupe que reivindicaba la negritud o la criollidad; negra en la Francia metropolitana; antillana en África; mujer independiente en todas partes. Por su parte, Toti Martínez de Lezea⁴ se inscribe en un tipo de autora muy diferente: no hay aspavientos en su

³ Hay una ingente bibliografía dedicada a Maryse Condé. Para conocer tanto a la autora como su obra resultan excelentes introducciones los estudios de Fulton (2008) y de Caruggi (2010).

⁴ Recomendamos visitar su página web <http://martinezdelezea.com/>.

narrativa ni en su actitud, pero sí una larga y consistente trayectoria que, aunque no tan conocida como la primera por el gran público fuera del País Vasco, no merece menor interés en el asunto que nos ocupa. Su obra se centra en personajes que tradicionalmente no aparecen en los libros de Historia, ofreciéndoles la oportunidad de dar su versión al respecto. Del mismo modo, Maryse Condé ha dado voz a personas —incluida ella misma— de muy diversa índole que comparten el estigma de la marginalidad, ya sea por su raza, su género, su ideología o su religión.

Ambas autoras cruzan sus caminos y se encuentran, sin conocerse, en el espacio literario mediante dos novelas que tienen a uno de esos personajes de los márgenes, «las brujas», como protagonistas: *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (Condé, [1986] 2022) y *La herbolera* (Martínez de Lezea, [2000] 2021). Resulta *relativamente* sorprendente lo parecido de las tramas que articulan estas obras de una guadalupeña y de una vasca. Efectivamente, por una parte, llama la atención como una y otra siguen guiones muy semejantes. Las dos escriben sobre sendas chicas jóvenes e inocentes de la Edad Moderna, Tituba y Catalina, dotadas de una intuición especial que jamás usarán para perjudicar a los demás; ambas pertenecen a potentes matriarcados; las dos están profundamente enraizadas en su tierra natal; viven en permanente contacto con sus ancestros; dominan el uso de las hierbas medicinales, lo que las hace ser, a la vez, requeridas y temidas por las sociedades en que habitan; son víctimas propiciatorias de sus respectivos entornos socioculturales por ser mujeres, herboleras-parteras-curanderas y por despertar animadversión entre sus convecinos; viven en sociedades llenas de hipocresía, supersticiones, abusos de poder, y en proceso de transición histórica — la progresiva consolidación del Estado y de la Iglesia en el País Vasco en el caso de Catalina; la implantación de las colonias norteamericanas y el momento de relativa crisis del puritanismo en el de Tituba—; y ambas son infundadamente acusadas y juzgadas por brujería en el marco de sendos procesos de caza de brujas.

Sin embargo, por otra parte, es lógico este grado de coincidencia en las historias de las dos autoras porque, realmente, fueron estas características comunes a las cazas de brujas que se dieron en la Europa del siglo XVI y la América del XVII. Efectivamente, las *acusadas* de brujería, en las colonias puritanas norteamericanas o en el País Vasco, fueron mayoritariamente mujeres poco o mal integradas en su entorno social. Tituba, esclava y negra, estaba en lo más bajo de la escala socioeconómica, sin ningún tipo de derecho reconocido, puesto que legalmente no era más que un objeto propiedad de sus amos. Se trata de un personaje basado en la realidad, una de las víctimas de los juicios de Salem de 1692, aunque

poco ha trascendido de ella en los libros de Historia⁵. Catalina, en cambio, es un personaje de ficción. Pertenecía a los Goiena, que habitaban el caserío más alejado del centro de su pueblo vasco. «Nunca participaban en las fiestas, celebraciones y procesiones (...)» (Martínez de Lezea, 2021: 14). «No recibían visitas, ni las hacían. Durante generaciones (...) habían sido considerados las personas más hurañas de la anteiglesia» (14). De acuerdo con Montaner y Lara, era fácil que se asociara con la brujería a personas con comportamientos o aspecto fuera de la norma: mentalmente enfermas, asociales, con alguna anormalidad fisiológica o patológica, o sencillamente por su «senilidad, fealdad, decrepitud, suciedad y pobreza» (2014: 87-88). El distanciamiento del resto de la población, es decir, el desconocimiento, no hacía más que abundar en la sospecha.

El aspecto misógino que explica (solamente) parte el fenómeno de la caza de brujas es especialmente destacado por Martínez de Lezea, que personifica en el escribano del pueblo, Unda, la creencia en que «las mujeres son seres incompletos que se dejan tentar por el Maligno, al igual que Eva se dejó tentar en el Jardín del Edén, y que luego utilizan sus artes para confundir a los hombres» (Martínez de Lezea, 2021: 74). Sentía «aversión y recelo por el *sexo nefasto*» (102).

De acuerdo con la famosa expresión de Christina Larner de 1981, recuperada entre otros por Castell (2018: 111), el crimen de brujería fue «*gender related*, aunque no *gender specific*» porque, a pesar de que la mayoría de *sentenciados* fueron mujeres y personas vulnerables, los *acusados* pertenecían a un abanico socioeconómico mucho más amplio. La tortura conseguía que los inculpados acabasen indicando, como pretendían los torturadores, nombres de otros supuestos brujos. Para acabar con el suplicio, los reos aludían a mujeres, pero también a hombres, a los que, por cualquier razón —envidia, deseo de venganza por disputas vecinales, rencillas familiares, etc.—, no apreciaban. Cuando estos eran detenidos, a su vez, repetían el proceso de acusaciones infundadas, contribuyendo al crecimiento exponencial de supuestos brujos a cazar y la variedad de sus características socioeconómicas. Así, la marginalidad del acusado de brujería solo corresponde parcialmente a la realidad, puesto que cualquiera podía acabar siendo un supuesto brujo —incluidos prohombres, miembros de la Iglesia, o mujeres de alta alcurnia.

Del mismo modo, si la bruja vieja, fea, arisca y de comportamiento extraño es la principal imagen asociada al estereotipo clásico, también existe otra: la de la bruja de

⁵ Tituba aparece muy brevemente en *El crisol* de Arthur Miller (1952), obra que pone en paralelo la caza de brujas de Salem y la macartista.

apariencia muy «provocadora», incitadora de «pecado». Tanto Condé como Martínez de Lezea dan cuenta del primer tipo, aunque para sus protagonistas, Tituba y Catalina, escogen a chicas jóvenes sin un atractivo especialmente llamativo. La figura de la bruja vieja aparece en la novela de Condé en el personaje de Man Yaya, la madre adoptiva de Tituba, «encorvada y apergaminada», «desequilibrada, traumatizada» (2022: 21-22). Sin embargo, al explicar las razones de su aspecto y de su actitud —«había visto morir torturados a su compañero y a sus dos hijos, que habían sido acusados de instigar varios levantamientos entre esclavos» (21)—, la autora guadalupeña contribuye a desautorizar ese elemento de la concepción imperante de la bruja.

En cambio, ambas autoras ceden a esa concepción clásica al dotar a sus protagonistas de ciertos «dones», aunque se alejan de ella al ser estos muy limitados y al evitar que los usen con fines perjudiciales. Tituba tiene el poder de comunicarse con los antepasados, mientras que Catalina puede detectar si los presentes están a punto de morir. Sin embargo, coinciden en su amplio conocimiento de las hierbas y de sus usos, inculcado por sus ancestros y que solo utilizan para sanar y ayudar a los demás. De hecho, por lo limitado y benévolo de sus poderes se aproximan más al perfil de la hechicera que al de la bruja⁶. Únicamente Tituba, en una ocasión, hace un mal uso de su saber causando una grave indisposición intestinal a su primera ama, fundamentalmente para avergonzarla ante sus amigas (Condé, 2022: 57). Se alejan, pues, de la clásica bruja malvada y con terribles poderes sobrenaturales. Para reforzar esta nueva visión de la acusada de brujería, ambas autoras describen a sus protagonistas como notablemente ingenuas: ninguna de las dos sabía qué era una bruja antes de que empezara la persecución masiva, y no entendían por qué eran acusadas y temidas si su única intención — y acción— era ayudar.

Cabe mencionar que la elección por parte de ambas autoras de protagonistas curanderas-herboleras-parteras no es baladí: como afirma Castell (2018), «las prácticas mágico-medicinales femeninas [fueron] utilizadas en buen número de procesos para sustanciar las sospechas de brujería hacia determinadas mujeres» (111). A menudo eran acusadas «por sus vecinos (y, sobre todo, por sus vecinas) como las responsables de las enfermedades y muertes que afectaban a sus familiares y haciendas» (Castell, 2018: 111).

⁶ La bruja sería «un ser maléfico en sí mismo», de forma innata, la que tiene «ponzoña en los ojos» —conectando «con la posibilidad del maleficio, una práctica mucho más antigua y temida que la brujería» (Lara Alberola, 2020: 290); mientras que la hechicera es «la que se vale de determinados conocimientos para operar lo que desea o se le pide», ya sea bueno o malo (Montaner y Lara, 2014: 80). Resumiendo, «la bruja nace, mientras que la hechicera se hace» (80) —aunque la bruja puede combinar poderes internos y conocimientos externos.

Otra de las imágenes típicamente asociadas a la bruja es el aquelarre o *Sabbat*. En Condé es apenas mencionado, con meras alusiones a una fiesta de los esclavos en la que cogen ropa del difunto amo, el Sr. Endicott, se disfrazan y parodian al párroco y la Biblia (Condé, 2022: 60), y a una niña que acusa a Tituba preguntando si va a bailar por la noche con sus compañeras brujas (132). En cambio, en *La herbolera* el aquelarre tiene mayor protagonismo, describiéndose algunos de los que se celebran en Jentilkoba. La imagen que de ellos da Martínez de Lezea es, fundamentalmente, la de una asamblea en la que se citan hombres y mujeres de todo tipo y edad, de distintas aldeas, para charlar, bailar, pasarlo bien y mantener vivas antiguas tradiciones. Algunos de los asistentes tomaban bebidas y se untaban el cuerpo con sustancias que les embriagaban hasta no distinguir realidad y fantasía; y realizaban ofrendas y sacrificios de carneros a la diosa Amari, con un macho cabrío atado junto a la hoguera. Pero no aparece ningún tipo de acto malévolo ni de orgía, como se suele asociar al aquelarre⁷.

Ante tal retrato de las protagonistas, ¿cómo explicar que acabaran, tan desproporcionadamente, acusadas de brujería? De nuevo coinciden Condé y Martínez de Lezea en describirlas como víctimas de las complejas sociedades en las que les tocó vivir — y no al contrario, como estipula el estereotipo. Los entornos en que se dieron las cazas de brujas de la Edad Moderna se vieron en buena parte condicionados por la convivencia de diversos sistemas de creencias, como destaca especialmente *La herbolera*. Narra, por ejemplo, la pervivencia en el pueblo natal de Catalina, de «la prueba prematrimonial» (2021: 19) —de acuerdo con la cual las parejas no se casaban por la Iglesia hasta que concebían su primer hijo, para asegurar la descendencia que les permitiría disponer de la fuerza de trabajo necesaria—. A ojos de la Iglesia era «un concubinato repudiable», «un uso a todas luces pagano, reminiscencias de un pasado aún no muy lejano» (20). En el mismo sentido, la autora vasca menciona que Catalina no había sido instruida en «la nueva religión» (217) y las narraciones de los mayores en Jentilkoba sobre la construcción de iglesias por todo el territorio vizcaíno «[e]n tiempos no muy antiguos» (Martínez de Lezea, 2021: 220).

⁷ Según Martínez de Lezea (2021), era «como una respuesta a los nuevos usos que se establecieron en el valle e hicieron que los hijos e hijas de esta tierra renegaran de sus antiguas costumbres» (150). Querían «preservar la esencia de sus antepasados, (...) honrarlos y (...) no olvidar lo que habían significado en la historia de su pueblo» (174-175).

Ambas autoras destacan el carácter supersticioso e hipócrita de las sociedades en que sitúan a Catalina y a Tituba⁸. De acuerdo con Tausiet (2000), «el concepto de *superstición* era fundamentalmente religioso», en el sentido de que «para los miembros del clero toda manifestación de carácter sagrado que se hallara fuera de control de la Iglesia» era considerada como tal (21). Aquí, sin embargo, lo interpretamos en su sentido más amplio, como la tendencia aún en la Edad Moderna a creer en explicaciones de carácter fantástico, que poco tenían que ver con el método racional y científico actualmente vigente. Condé habla de una «asfixiante comunidad de hombres y mujeres (...) *obnubilados* por la supuesta presencia del Diablo entre ellos» que se dejaban llevar por «*elucubraciones* (...) de lo más *descabelladas*»⁹ (Condé, 2022: 113). Buscaban una respuesta diabólica a cualquier contratiempo natural, al menor «descuido» en aquel «envenenado ambiente» —no ir a la casa de reuniones durante un par de domingos, dar de comer a un animal durante el Sabbat— ya resultaba sospechoso. Incluso ser negro se interpretaba como «una clara complicidad con el Maligno» (Condé, 2022: 114). Del mismo modo, en *La herbolera*, Martínez de Lezea destaca este tipo de pensamiento mágico:

De tiempo en tiempo, las gentes sufren una especie de ataque colectivo y achacan todos sus males a las fuerzas infernales que dominan la tierra, las plagas, las tempestades, las sequías. (...) Buscan chivos expiatorios que inmolar (...): unas veces es a los judíos, a los que temen y acusan de crímenes horribles, otras son los herejes los que amenazan el orden impuesto por la Iglesia de Roma y otras son los llamados brujos, a los que se culpa de todos los males (Martínez de Lezea, 2021: 92-93).

Esos males a los que los aldeanos buscaban una explicación y un culpable no eran «el Mal» en un sentido teológico, sino «la Desgracia», subraya Tausiet (citada en Montaner y Lara, 2014: 81): «enfermedades, impotencia, esterilidad, epidemias, catástrofes naturales, etc.»; y, por «la necesidad de referirnos a personalidades concretas», se materializaron seres antes considerados míticos en personas de carne y hueso, las supuestas brujas (86).

¿Por qué todos estos fenómenos empezaron a considerarse obra del Diablo y de las brujas? Montaner y Lara citan a Campagne (2014: 81) para explicar el mecanismo cultural que operó en la *reinterpretación* —construcción— de acuerdo con la *nueva lectura* teologal por parte del inquisidor de los *mismos hechos*, que pasan a ser considerados diabólicos. Martínez de Lezea atiende esta cuestión en el mismo sentido, poniendo en boca del inquisidor, Guinea: «¿qué es la brujería sino un tipo de herejía? Las brujas y los brujos son personas bautizadas

⁸ Condé destaca, por ejemplo, cómo un gato negro atemoriza a las mujeres y hace rezar a Parris, mientras que para Tituba solo es un pobre animalito asustado por el ruido de los humanos (Condé, 2022: 80)

⁹ La cursiva es nuestra.

y, por lo tanto, herejes si adoran a quien no deben» (Martínez de Lezea, 2021: 124)¹⁰. Castell destaca en esta nueva interpretación y su difusión, también, el rol de la «*prédication des ordres mendiants*», en cuyos sermones «on voit apparaître cette diabolisation de la magie populaire et de ses auteurs, en les rendant responsables des malheurs de la communauté» (Castell, 2011: 233). Apunta, asimismo, al «intercambio de información entre jueces, [y la] circulación de tratados sobre brujería» (Castell, 2018: 97). De acuerdo con Montaner y Lara, el origen de «esta equiparación de brujos y herejes se halla en la idea de *secta*, que es justamente el sentido etimológico de *herejía*» (2014: 114), el «elemento más imaginario de la representación canónica de la brujería: el conventículo» (Montaner y Lara, 2014: 115).

Además de supersticiosas, las sociedades descritas por ambas autoras también son retratadas como muy hipócritas, atribuyendo comportamientos ambivalentes, incluso, a los máximos defensores de la ortodoxia —lo que contribuye a explicar las características de las acusaciones cruzadas entre vecinos. Así, Condé pone en boca de John Indien, primera pareja de Tituba: «Si supieras las cosas que pasan (...) a tan solo dos pasos de los censores de la iglesia y de nuestro Samuel Parris; (...) hasta respetables padres de familia expertos en Biblia... Todos juntos y revueltos: emborrachándose, blasfemando y fornicando» (Condé, 2022: 84).

Tituba habla de Salem como una «comunidad de mangantes, usureros y estafadores» (Condé, 2022: 144). En *La herbolera*, también, los más fervientes defensores de la ortodoxia albergaban graves contradicciones: Unda, el escribano, tenía una hija ilegítima; llegó a denunciar a su mujer por blasfemias (Martínez de Lezea, 2021: 209); y disfrutaba con las ilustraciones de los libros que consultaba y en los que aparecían «[h]ermosas doncellas de largos cabellos y formas desnudas y generosas; (...) orgías en las que las mujeres copulaban (...)» (110). Obsesionado con Catalina, consulta el libro *Las clavículas de Salomón* para encontrar algún hechizo para conquistarla —concretamente, el capítulo llamado «Secreto para hacerse amar» (Martínez de Lezea, 2021: 308).

Aparte de intereses de tipo tan personal, otros aspectos en juego en la caza de brujas tenían un cariz político: «era un hervidero de intereses, peleas y sobornos» (Martínez de Lezea, 2021: 185), con los bandos ejerciendo todo su poder en las villas y las anteiglesias para obtener mayor número de votos, alcaldes y seguidores. En cuanto a la Corona, «la

¹⁰ El párroco y el escribano consideran que «las brujas llevan a cabo algunas de las prácticas de las que se acusó a los sectarios», así que «también podríamos acusar de brujería a los sospechosos de herejía (...) [e]n caso de que esta no fuera suficiente para que se les juzgue y condene» (Martínez de Lezea, 2021: 169-170).

encomienda de descubrir brujas o encantadores en tierras de vascos era (...) la excusa para llevar a cabo un exhaustivo examen de la situación política y social», con «unos apoyando la unión con Castilla y los otros la unión con Navarra» (Martínez de Lezea, 2021: 228)¹¹. El retrato de la situación es muy parecido en *Yo, Tituba...*: tras el indulto general a las brujas de Salem de mayo de 1693 promulgado por el gobernador Phips (Condé, 2022: 199), Tituba sale de prisión y afirma: «todo debido a historias de tierras, de dinero y por viejas rencillas» (Condé, 2022: 214).

Montaner y Lara se refieren a este fenómeno como «cainismo social horizontal, donde priman intereses y venganzas particulares», destacando que la caza de brujas obedeció más a este tipo de cuestiones que a una voluntad de «represión vertical destinada a aplastar la heterodoxia» (Montaner y Lara, 2014: 89). Esto es importante porque contribuye a desmentir otro de los tópicos asociados a menudo con la bruja, propia de su interpretación más feminista o «romántica» —iniciada por Michelet— (89), como una mujer «transgresora», que presentaba una «discrepancia ideológica o una ruptura deliberada con las pautas comunes de comportamiento» (88). Los autores destacan que no hay evidencia suficiente para sostener esta tesis, y que «en este período, la represión de la verdadera disidencia se vehicula más bien a través de las acusaciones de herejía en sentido estricto» (Montaner y Lara, 2014: 89). Lo que sin duda sí debe interpelar al feminismo es el hecho de que las mujeres se encontraran entre los más vulnerables de cualquier grupo social, o el problema del predominio masculino en la autoría de las fuentes de todo tipo contemporáneas a los procesos. La heterodoxia sí puede hallarse, por ejemplo, si se procede a «codificar las manifestaciones brujaeriles como si de una parodia a la inversa de la liturgia cristiana se tratara» (García Cárcel, 2000: 10): de acuerdo con Tausiet, «en la misa cristiana intervenían el pan y el vino; en los rituales de las brujas se usaban excrementos y orina» (citada en García Cárcel, 2000: 10). Inversiones parecidas ocurren respecto al beso —al Papa en el pie y al Demonio en el culo—; los ungüentos y las unciones sagradas; etc. O en la descripción de Condé ya mencionada de la fiesta de los esclavos.

A pesar de la existencia de este entorno social, cultural y político propicio a la caza de brujas, hay que tener en cuenta que no todos los inquisidores —ni todos los párrocos, ni todas las autoridades locales— eran iguales. Al respecto cabe citar un nuevo elemento del

¹¹ Castell ratifica esta descripción, afirmando que, de hecho, «el Santo Oficio fue (...) la única institución unitaria en una Monarquía Hispánica de naturaleza compuesta, formada por un mosaico de Estados con sus propias leyes e instituciones» (Castell, 2018: 107).

estereotipo clásico de la caza de brujas de la Edad Moderna en relación con la Inquisición como su principal motor, que no corresponde totalmente a la realidad. Valga como ejemplo el estudio de Henningsen, *El abogado de las brujas* (2010 [1980]), sobre el inquisidor Salazar que, de acuerdo con Azurmendi (2010: 29-30), «insatisfecho con el proceder de su tribunal y presintiendo la inocencia de las víctimas, entabló un largo debate (...) para convencer con argumentos de todo tipo al Santo Oficio», fue responsable de que en 1614 «la Suprema de la Inquisición española» le diera la razón y concediera «la amnistía general de todos los procesados». Y es que, como muestra Martínez de Lezea en *La herbolera*, la Inquisición no fue la principal responsable de la matanza de supuestas brujas. De hecho, su personaje del inquisidor, Guinea, se resiste a procesar a nadie sin pruebas suficientes¹². Los juicios por herejía, hechicería, blasfemias, bigamia, adulterio y demás debían correr a cargo de tribunales civiles (Martínez de Lezea, 2021: 185). Castell (2011) corrobora esta nueva consideración de la Inquisición como un freno de hecho a las autoridades locales, desatadas en su caza de brujas, destacando su «prudence, voire du scepticisme» (220). De acuerdo con este autor, «les tribunaux laïcs deviendront en Catalogne les principaux moteurs de la chasse aux sorcières pendant les XV^e-XVII^e siècles» (Castell, 2011: 237). Al respecto, Castell vincula el «grado de centralización político-judicial» y la intensidad de la persecución, estableciendo una relación inversa entre éstas (Castell, 2018: 102). Destaca el rol de las élites locales en la mayoría de los episodios de caza de brujas en Europa y los esfuerzos del poder central para frenarlas. Sin embargo, no podemos olvidar, con Tausiet (2000: 22-23), «la complementariedad, e incluso complicidad tácita, existente entre los tres organismos judiciales»: seglar, episcopal e inquisitorial.

El rumor como mecanismo de expansión de la caza de brujas, otro elemento clásico de la imagen de estos procesos, aparece sobre todo en la obra de Condé —aunque Martínez de Lezea también lo alude¹³. La guadalupeña muestra desde el principio que Tituba es víctima

¹² «El Tribunal no suele inmiscuirse en asuntos de vuelos nocturnos y transformaciones en animales, que considera imaginaciones de mentes obtusas y poco cuerdas» (125); la brujería solo les «preocupa si los acusados son adoradores del diablo, que no siempre es el caso. Astrólogos y nigromantes ocupan puestos muy altos cerca de papas, reyes y nobles» (134). Ante las presiones de las autoridades locales —«en las semanas que llevaba en Tabira no había detenido a un solo hereje a pesar de que las delaciones habían sido numerosas»—, afirma: «No actuaré hasta que no esté seguro de que debo hacerlo» (161) (Martínez de Lezea, 2021).

¹³ Así, por ejemplo, el físico del que aprendió Catalina le advierte: «nadie debe saber jamás que tienes una capacidad tan extraordinaria»; «sé por una fuente fidedigna que van a acusar de herejía y prácticas brujeriles a algunos de nuestros vecinos» (Martínez de Lezea, 2021: 94). A la muerte de su maestro, advierten a la protagonista: «[n]o es decente que una joven soltera viva sola (...) Todo el mundo hablará de ti y chismorreará a tus espaldas» (191). Las investigaciones se basan en rumores de taberna: «[s]e habla de reuniones que tienen lugar (...)» (136).

de «un complot» (Condé, 2022: 54). En Boston, al presenciar la ejecución de una anciana ahorcada ante la multitud acusada de haber hechizado a los niños de una familia respetable, Condé desata en boca de Tituba la alusión al rumor y a lo infundado de las acusaciones: «cotilleo», «la ciudad entera comentaba», «aseguraban haber visto», «afirmaban haber sido testigos» (88). «Se decía. Se contaba. Se inventaba. Y el aire se llenó de un gran murmullo de palabras tenaces» (Condé, 2022: 193).

Hemos visto, hasta este punto, que el concepto de «bruja» que ha llegado hasta nuestros días —asociado a una mujer anciana, desagradable, tremendamente malvada y con grandes poderes sobrenaturales, acosada por la Inquisición— no corresponde necesaria ni plenamente a la realidad de la mayoría de las personas que fueron acusadas de brujería en la Edad Moderna, aunque ese estereotipo haya perdurado hasta nuestros días y en el conjunto de la cultura occidental. Las dos autoras estudiadas, tan distintas en actitud y origen, coinciden con buena parte de los especialistas destacando el carácter construido de la bruja mediante la presentación de dos protagonistas que se alejan, fundamentalmente, de ese estereotipo —jóvenes, inocentes, dedicadas a cuidar de los demás— y que son, de hecho, víctimas de un complejo contexto sociocultural lleno de supersticiones, de hipocresía y de chismorreos; institucionalmente desestructurado; en que conviven distintos sistemas de creencias; y en que los derechos individuales eran absolutamente ignorados en los procesos judiciales a los que fueron sometidas. Desde sectores feministas se perfiló una imagen alternativa de la mujer acusada de brujería como transgrediendo consciente y deliberadamente la norma imperante. Pero como hemos mencionado, la evidencia tampoco parece sustentar esta tesis.

Si en Occidente ya no creemos en brujas; si, además, está probado que la imagen que teníamos de ellas no corresponde a la realidad; y si estas no pueden considerarse «proto-feministas», ¿por qué su vigencia? Como desarrollaremos en el siguiente apartado, creemos que es porque su estereotipo ha acabado vehiculando una imagen aún más esencial, simplificada y ampliamente compartida —de acuerdo con los términos de Tajfel (1984)— que permite la utilidad del concepto para referirse a otros casos más allá de la Edad Moderna.

3. El estereotipo en la caza de brujas: elementos comunes de fenómenos diversos

Como hemos establecido en el apartado anterior, las brujas son un constructo resultado de multitud de factores que contribuyeron a la creación de su estereotipo, que incluye numerosas falsedades. Las novelas de Condé y de Martínez de Lezea recogen y a la

vez critican esa concepción tradicional. Si esta ha perdurado hasta nuestros días como concepto aún útil es, precisamente, porque ha desbordado lo que inicialmente pretendía denominar (personas a las que se atribuían poderes diabólicos para hacer el mal —desde asesinar a niños hasta causar desgracias naturales). Las características más esenciales de este estereotipo que han perdurado y que hacen aplicable el concepto de «caza de brujas» a otros colectivos, independientemente de su coincidencia o no con la realidad a la que se refería originalmente, son: la marginalidad de los perseguidos; la desproporción de la acusación respecto a la amenaza real; y la injusticia en el proceso de su juicio en caso de que este se dé. También perdura el objetivo, común a los estereotipos sociales de acuerdo con Tajfel (1984): salvaguardar algún valor especialmentepreciado en la sociedad afectada o al menos en buena parte de ella —con la connivencia de las altas esferas. Por ello las novelas estudiadas nos hablan, hoy, a través de las brujas, también sobre mujeres, negros, judíos u otros colectivos que han sido históricamente tratados de acuerdo con esos rasgos comunes.

Tajfel define, como ya hemos mencionado, el estereotipo social como imágenes simplificadas de categorías de personas que son ampliamente compartidas, y expone sus funciones tanto de carácter social como individual en su obra *Grupos humanos y categorías sociales* de 1984. Son varios los aspectos de su teoría que consideramos pertinente destacar aquí por su correspondencia y aplicabilidad al caso que nos ocupa. En primer lugar, destacamos su aportación respecto a la función del estereotipo social de preservar el sistema de valores predominante y, aún, de «contribuir a la creación y mantenimiento de ideologías de grupo que explican y justifican una diversidad de acciones sociales» dirigidas a los exogrupos (Tajfel, 1984: 174-175). Cuando una mayoría *considera* que un individuo o un colectivo está amenazando alguna cuestión fundamental para su supervivencia, es cuando la heterodoxia deja de ser tolerada, es cuando el comportamiento del “otro” —o el que se le atribuye— se considera digno de ser perseguido, castigado y, a poder ser, erradicado. Cuando es nuclear lo que se considera amenazado, y extremadamente grave la percepción de amenaza, se considera legítimo soslayar el respeto de los derechos humanos o de las normas procesales establecidas para proteger ese bien superior. Es una función con carácter exponencial en el sentido de que, una vez mínimamente instaurado el estereotipo, la percepción no hace más que buscar su confirmación. Se exageran tanto las semejanzas entre los miembros del endogrupo como las divergencias con el exogrupo, en parte por el mecanismo de sobrerrepresentación en la memoria de las conductas de miembros de grupos minoritarios valoradas negativamente (Tajfel, 1984: 178). Además, hay una «inflación o exageración

subjetiva de la significación de los acontecimientos sociales que ocurren o concurren poco frecuentemente en el medio ambiente social» (177). También, a nivel cognitivo, destaca la «correlación ilusoria» (Tajfel, 1984: 178), concepto tomado de Hamilton y Glifford que alude a la correlación que un observador afirma percibir entre dos clases de acontecimientos, pero que, en realidad, o no están correlacionados, o hay entre ellos una menor correlación que la considerada. Asimismo, Tajfel analiza un fenómeno que nos parece extremadamente revelador respecto al estereotipo de la bruja: el de la sobreexclusión. De acuerdo con este, en función de la ponderación de los riesgos percibidos, en caso de duda, se tenderá a considerar del exogrupo a las personas sospechosas de formar parte de «los otros» o «los malos» (Tajfel, 1984: 182-183). Todos estos mecanismos de carácter cognitivo y psicosocial aparecen en — y contribuyen a entender y a explicar— el funcionamiento de los procesos de caza de brujas.

Por su capacidad para expandir las expectativas negativas, para justificar acciones fuera de la norma hacia determinados colectivos bajo el pretexto de defender alguna causa superior —ya sea el poder, la salud, la decencia, la propiedad, la democracia, la seguridad nacional, etc.—, cualquier mayoría falta de criterios aceptables para justificar sus discriminaciones convierte en «brujas» a los que teme o desprecia: negros, judíos¹⁴, comunistas, pobres, mujeres, miembros del colectivo LGTBI, inmigrantes, cualquier colectivo que convenga mantener en el margen¹⁵. Parte del éxito de esta empresa se basa en el miedo que el grupo mayoritario sea capaz de inocular en los demás, de la autoridad que consiga representar ante ellos, de lo atinado de su discurso, de lo creíbles que haga sus supuestos conocimientos superiores, de su carisma. Pero también en cómo esta mayoría esté predispuesta a aceptar ese discurso, como hemos visto en el análisis del rumor y de las acusaciones de carácter horizontal. Se acaban construyendo verdades compartidas y

¹⁴ Los judíos como minoría también discriminada aparecen en las dos novelas que nos ocupan. Sobre todo, en *Yo Tituba...* en la figura de Benjamin Cohen de Azevedo (Condé, 2022: 205) que compra a Tituba cuando sale de prisión. Cohen había huido desde Portugal hasta Holanda por las persecuciones religiosas. Fue a Brasil, pero al ser reconquistado por los portugueses tuvo que volver a huir, esa vez a las colonias norteamericanas. Al hablar poco inglés fue inmune a los rumores y los procesos de brujas, o lo achacó a «la innata crueldad que, a su modo de ver, caracterizaba a los llamados “gentiles”» (206). Cuando Tituba y él hablan de las persecuciones de sus respectivos pueblos, la joven afirma: «Con él, no había manera de salir ganando» (212). La comunidad judía sería la siguiente en ser perseguida en Salem (220): lanzaron piedras a su casa y la quemaron, con los hijos de Benjamin dentro. También sus dos barcos, para «evitar que los judíos hagamos negocios con las Antillas (...) nos temen y nos odian por nuestro ingenio» (Condé, 2022: 221-222).

¹⁵ Rusak (2021) establece un interesante paralelismo entre el universo *queer* y las brujas: «The witch narrative role is to eschew and sometimes destabilize the hallmarks of normative life. Many witch symbols are inversions of a more ‘typical’ traditional existence, especially for women. (...) To be a witch, is to be other».

aplastantes fomentando rumores, creando pruebas falsas o documentos apócrifos¹⁶, torturando para conseguir testimonios que apuntalen sus tesis, la creencia en mentiras. Manipulan *sobre la base del* discurso y *mediante* el discurso. De ahí la importancia que Tajfel atribuye al carácter «ampliamente compartido» del estereotipo social.

Como decíamos al inicio de este apartado, no solo los que estaban supuestamente conjurados con el Demonio han sido objeto de cazas de brujas de acuerdo con los criterios establecidos de percepción de amenaza de un valor fundamental en peligro, de desproporción entre las acusaciones y la realidad, y de injusticia en el proceso, y en función de los mecanismos psicosociales explicados por Tajfel en torno al concepto de estereotipo social. Entre los muchos otros casos que aquí no corresponde desarrollar, pero sí citar para poner a prueba nuestra hipótesis, consideramos especialmente ilustrativos —por lo variado de sus causas, lugares, épocas y víctimas—: la caza de brujas macartista contra los comunistas en los EEUU de finales de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX; la islamofobia tras el atentado a las torres gemelas de Nueva York del 2011; y las imprecaciones contra algunas mujeres —políticas y/o académicas—por sectores sociales ultraconservadores muy recientemente. El episodio de la persecución de los judíos de Burdeos narrado por Edgar Morin (1969) nos servirá de contrapunto para demostrar la importancia del contexto y de la connivencia de las altas esferas para desatar una auténtica caza de brujas.

Espejo Romero (2011: 34) sitúa el nacimiento del acoso contra supuestos comunistas en Estados Unidos en un informe del Departamento de Estado de 1947 en que «se expresaba la idea de que la Unión Soviética tenía el firme propósito de no detenerse ante nada hasta que el comunismo estuviera implantado en todo el planeta». Maestro y Sagredo (2016) explican cómo los medios de comunicación masiva contribuyeron a expandir el temor entre la población, como versión del «rumor» del siglo XX. De acuerdo con estos autores, además, las autoridades también hicieron un llamamiento a la denuncia en horizontal entre la población (Maestro y Sagredo, 2016: 349). Asimismo, en los procesos judiciales se encuentran parecidos con el caso de las brujas de Salem: como resultaba muy difícil para la acusación probar que doce encausados, los máximos dirigentes del Partido Comunista de los Estados Unidos, hubiesen violado la ley, «una de las estrategias de la acusación a lo largo del proceso había sido preguntar a los acusados sobre otros miembros del PCUSA y al negarse

¹⁶ Al respecto resulta muy interesante el artículo de Eva Lara Alberola (2021), “*Mulier Striga*, documento atribuido a Bartolo de Sassoferato. ¿Primera piedra medieval para el retrato de la bruja?”, *Medievalismo*, 31, pp. 273-301.

a proporcionar información sobre sus compañeros de partido, fueron acusados de desacato al tribunal y encarcelados» (Maestro y Sagredo, 2016: 357).

Se consideraba amenazado el núcleo duro de la sociedad americana fundada en el capitalismo y el «sueño americano», capaz de movilizar la esperanza de todos los ciudadanos en un futuro mejor. La caza se hizo a gran escala, pero discriminando perfectamente los colectivos que atacar para dar la máxima publicidad a la amenaza: actores de Hollywood, profesores de Universidad, periodistas o la propia Administración. Ver cómo estas personas de notable visibilidad eran sistemáticamente detenidas o despedidas de sus trabajos, sin necesidad de pruebas suficientemente convincentes contra ellas, contribuyó a sembrar un miedo colectivo que no era proporcionado a la realidad. Sí existían comunistas, y la amenaza nuclear era cierta, pero por supuesto no todos los comunistas eran peligrosos. Cabe destacar que, en este caso, los acusados no fueron mayoritariamente mujeres; al contrario, porque lo que se sentía amenazado no pertenecía a la esfera doméstica —que es la que se entendía como propia de las mujeres—, sino al de la política y la ideología. Por ello se habló de «caza de brujas», pero no de «brujas».

Un segundo caso que también nos parece revelador es el de la caza de brujas a la que fue sometida la población musulmana tras los atentados a las torres gemelas de Nueva York en el 2001. Ya Huntington había amenazado en 1996 con el choque de civilizaciones como principal peligro para la seguridad mundial tras el fin de la Guerra Fría. Un acontecimiento como el del 11S fue tan impactante como inesperado. La creencia en la invulnerabilidad en su propio territorio se vio definitivamente aniquilada en Occidente tras este y otros ataques que fueron sacudiendo ciudades como Madrid, Barcelona, París o Londres. En su libro *Witch Hunts: From Salem to Guantanamo Bay* (2007), Robert Rapley vincula el miedo causado por los sucesos del 2001 con la ley antiterrorista *Patriot* aprobada a las seis semanas de los atentados, que enlazaron con «reductions of individual rights and dangerous increases in state powers» (Rapley, 2007: X). Trascendieron los malos tratos a los prisioneros de Guantánamo en Cuba y de Abu Ghraib en Irak, torturas y asesinatos en las cárceles, expulsiones de inmigrantes. En definitiva, «excessive secrecy and an overemphasis on fear». Los musulmanes fueron convertidos en sospechosos de forma desproporcionada, muchos fueron procesados al margen del respeto de los derechos humanos y se apuntó a un colectivo desprotegido y fácilmente identificable. En este caso, tampoco las mujeres fueron la principal diana de la persecución pues, como en el caso del macartismo, estaba en juego un aspecto no considerado propio de la esfera femenina: la seguridad nacional.

Mención aparte merecen las acusaciones realizadas, esta vez sí, exclusivamente contra mujeres que han destacado en la esfera pública presentando una imagen que, desde los sectores más conservadores de la sociedad, escapa al rol o al mensaje que consideran debería corresponder a la mujer. Podríamos citar a muchas, pero sólo mencionaremos a Hillary Clinton y a Judith Butler, por aludir a ámbitos distintos: la lucha por el poder en la esfera pública y la defensa de los colectivos más vulnerables a nivel académico —aunque es evidente que Butler ha trascendido ese ámbito. Cuando se presentó a las elecciones presidenciales norteamericanas del 2016 aparecieron, en las manifestaciones contrarias a la candidatura de Hillary Clinton y en artículos periodísticos afines al Partido Republicano, carteles y titulares tildándola de «bruja». Para algunos sectores, la mera idea de una mujer presidenta de los Estados Unidos iba más allá de lo aceptable, como para otros lo sería el caso de Obama; pero a él no se le acusó de «bruja» y a ella sí. No se pretendía con ello criticar a Clinton como política, sino sobre todo insultarla y vejlarla como mujer. Lo mismo podríamos afirmar del caso de Judith Butler, una de las pocas académicas conocidas por el gran público por lo osado de sus propuestas y por lo sensible de los temas que aborda, especialmente con relación a la cuestión de género. Para muchas personas, discutir la naturaleza biológica del género, defender lo *queer*, ser una mujer «tan poco femenina», etc. puede resultar de lo más ofensivo, entenderse como un ataque a los acuerdos sociales mínimos que aún se daban por hechos; como dejar, ya, nada por cuestionar. Hillary Clinton fue investigada como una auténtica traidora mediante la inspección de sus correos electrónicos, sometida a una presión que no correspondía a lo que en realidad no fue más que una candidatura lícita a un cargo político. De modo parecido, Butler fue llamada «bruja» en el 2017 por manifestantes de ultraderecha en Brasil. Quemaron una efigie suya de la que habían colgado un sujetador rosa. De acuerdo con Jaschik (2017), le achacaban «trying to destroy people’s gender identities and trying to undercut the values of the country». La persecución de estas mujeres no revistió el carácter masivo de los otros casos mencionados de caza de brujas, ni se las juzgó en los tribunales, pero se las llamó «brujas». Y pertenecen a un colectivo, las mujeres, que hoy en día no es institucionalmente perseguido, aunque continúa afrontando dificultades mayores que los hombres para desarrollar sus vidas libremente. En este caso, no hubo «caza de brujas», sino «brujas».

Por último, queremos hacer una breve referencia al fenómeno conocido como «el rumor de Orleáns», al que Edgar Morin dedicó un libro homónimo en 1969¹⁷. En este caso, cundió un pánico inaudito en dicha urbe francesa, sin ningún tipo de prueba mínimamente fehaciente, a raíz de la supuesta desaparición de algunas chicas en los probadores de algunas tiendas de ropa en el centro de la ciudad. Esos comercios pertenecían, todos, a judíos. El falso rumor se extendió por el boca-oreja a una velocidad pasmosa, llegando a causar auténticos problemas de orden público. No dio tiempo a celebrar juicios, y no fueron mayoritariamente mujeres los acusados de las desapariciones, pero sí un colectivo históricamente objeto de persecuciones: los judíos. Podría haberse desatado un proceso de caza de brujas, pero el problema se solventó en unos pocos días. Aunque quedó por descubrir cómo se desencadenó realmente ese rumor, es evidente que no era en absoluto creíble que se diera una conspiración judía contra chicas jóvenes en Francia a finales de los sesenta del siglo XX. Además, las autoridades fueron contundentes y rápidas en su respuesta, condenando y atajando el rumor desencadenado. Por ello de ningún modo se desarrolló una caza de brujas, aunque se estuviera acusando a un colectivo minoritario. Este caso demuestra la importancia fundamental del apoyo institucional y de la presencia de una creencia ampliamente compartida entre la población para desencadenar cazas de brujas.

4. Conclusión

Como hemos intentado demostrar en este artículo de la mano de Tituba y Catalina, protagonistas de las novelas de Condé y de Martínez de Lezea, las «brujas» condenadas en la Edad Moderna fueron los más vulnerables en contextos sociales inestables sujetos a acontecimientos inexplicables en ese momento, a los que se quisieron buscar culpables mediante un pensamiento en buena medida, aún, fantástico, aunque no plenamente irracional. Según Montaner (2014: 120-121), «el planteamiento de las élites doctrinales no adolece de irracionalidad, sino que, por el contrario, surge de un intento de acomodar el pensamiento mítico (el que admite la brujería) al racional (el que pretende explicarla)». De acuerdo con Cohn (1980 [1975]), la caza de brujas se fundamenta en buena medida en «una fantasía» que se remonta a la Antigüedad y según la cual «existía, en algún lugar de la sociedad, otra sociedad, pequeña y clandestina», que amenazaba «la existencia de la macrosociedad» (11). A lo largo de la historia ha habido múltiples versiones de esta idea que, en lo

¹⁷ MORIN, Edgar (1969), *La rumeur d'Orléans*, Paris, Éditions du Seuil.

fundamental, aún según Cohn, «se basa en la necesidad de purificar el mundo aniquilando una determinada categoría de seres humanos concebida como agentes de corrupción y encarnación del mal. Los contextos sociales son distintos, pero la necesidad es, sin duda la misma» (Cohn, 1980 [1975]: 16).

Cabe destacar que el libro de Cohn del que proceden estas citas, *Los demonios familiares de Europa*, se inscribió en el proyecto de investigación del Columbus Centre, nacido en 1962 a iniciativa de David Astor. Este buscaba explicaciones a «the massacre of the Jews (...) as a supreme example of potentialities which are latent in all mankind. To achieve this it would be necessary to study this massacre not in isolation but alongside other similar killings» (Cohn, 1980: 1). Tras un centenar de horas de discusiones con representantes de las más variadas disciplinas, concluyó: «by far the nearest parallel was presented by the official killings of alleged witches in the sixteenth and seventeenth century» (2). La relación del fenómeno de la caza de brujas con la persecución de los judíos, y otras citadas en el informe de Cohn de 1980 sobre el desarrollo del grupo de investigación de Columbus —los gitanos en Europa y los negros en Sudáfrica— apoyan nuestra hipótesis sobre el desbordamiento del concepto inicial mediante el mantenimiento, solo, de los elementos más esenciales del estereotipo.

Si aún nos interpelan las brujas, si todavía se denominan «brujas» las mujeres transgresoras y molestas socialmente, no es porque sean feas o porque se crea que tienen poderes diabólicos; es porque van más allá de lo considerado aceptable en un determinado entorno colectivo que considera amenazados sus valores fundamentales, su seguridad. Porque consiguen traspasar el «marco preconstruido que ofusca lo que se presta a una lectura diferente» (Angenot, 1998: 35). Pero la caza de brujas no solo amenaza a las mujeres, sino que puede afectar a cualquier grupo al que *se atribuya* un estigma parecido, y que sea perseguido con el apoyo del Estado u otras instituciones como la Iglesia. El rumor, los medios de comunicación masivos, o las redes sociales se encargarán de difundir de forma exponencial y desproporcionada la percepción de amenaza, lo que acabará justificando ante la opinión pública que los derechos fundamentales sean obviados si es considerado necesario para su causa.

Queremos recoger, antes de terminar este artículo, el apunte de Edgar Morin citado por Montaner (2014: 128-129), que consideramos fundamental para poder entender aún mejor el fenómeno de la caza de brujas: «lo interesante es ver la espiral, el bucle de fortalecimiento de causas endógenas y de causas exógenas» en un proceso de retroalimentación de factores sociales, culturales y políticos, en el que, sin embargo,

consideramos que jamás puede obviarse la responsabilidad particular de cada individuo. En este sentido concluimos citando a Kluckhohn (1981 [1949]): «Buscamos brujas a las que echar la culpa de nuestras dificultades: Roosevelt, Hitler, Stalin. Nos resistimos a cambiar nuestro yo interior, incluso cuando la alteración de las condiciones hace que sea evidentemente necesario» (18).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, Marc (1998), «Hegemonía, disidencia y contradiscurso. Reflexiones sobre las periferias del Discurso Social en 1889», *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba (Argentina), Editorial Universidad Nacional de Córdoba, pp. 29-45.
- AZURMENDI, Mikel (2010), «Prólogo», en Henningsen, Gustav, *El abogado de las brujas. Brujería vasca e inquisición española*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 27-31.
- CARUGGI, Noëlle, (ed.) (2010), *Maryse Condé. Rébellion et transgressions*, Paris, Éditions Karthala.
- CASTELL, Pau (2011), «Sortilegas, divinatrices et fetilleres. Les origines de la sorcellerie en Catalogne», *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n.º 22, pp. 217-241.
- CASTELL, Pau (2018), «La caza de brujas en Cataluña: un estado de la cuestión», *Índice histórico español*, n.º 131, pp.81-114.
- COHN, Norman ([1975] 1980) *Los demonios familiares de Europa*, Madrid, Alianza Editorial.
- COHN, Norman (1980), *A Brief History of The Columbus Centre and Its Research Project*, [\[http://www7.bbk.ac.uk/the_pursuit_of_the_nazi_mind/Astor/KMBT35020110914164050.pdf\]](http://www7.bbk.ac.uk/the_pursuit_of_the_nazi_mind/Astor/KMBT35020110914164050.pdf) (17/05/2022).
- CONDÉ, Maryse ([1986] 2022), *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*, Madrid, Impedimenta.
- ESPEJO ROMERO, Ramón (2011), «Introducción», en Miller, Arthur (2011 [1952]), *El crisol*, Madrid, Cátedra.
- FULTON, Dawn (2008), *Signs of Dissent. Maryse Condé and Postcolonial Criticism*, Charlottesville and London, University of Virginia Press.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (2000), «Prólogo», en Tausiet, María (2000), *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 7-17.
- HENNINGSEN, Gustav ([1980] 2010), *El abogado de las brujas. Brujería vasca e inquisición española*, Madrid, Alianza Editorial.
- JASCHIK, Scott, «Judith Butler on Being Attacked in Brazil» [en línea]. *Inside Higher Ed*. 13 de noviembre de 2017, [https://www.insidehighered.com/news/2017/11/13/judith-butler-discusses-being-burned-effigy-and-protested-brazil] (28/02/2022).
- KLUCKHOHN, Clyde ([1949] 1981), *Antropología*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LARA ALBEROLA, Eva (2021), «*Mulier Striga*, documento atribuido a Bartolo de Sassoferrato. ¿Primera piedra medieval para el retrato de la bruja?», *Medievalismo*, n.º 31, pp. 273-301.

- MAESTRO, Francisco Javier y SAGREDO, Antonia (2016), «El diario comunista *Daily Worker* de Nueva York: un estudio hemerográfico de su evolución durante el segundo pánico rojo de Estados Unidos», *Historia y Comunicación Social*, vol. 21, n.º 2, pp. 343-362.
- MARTÍNEZ DE LEZEA, Toti ([2000], 2021), *La herbolera*, Donostia, Erein.
- MILLER, Arthur ([1952] 2011), *El crisol*, Madrid, Cátedra.
- MONTANER, Alberto (2014), «El paradigma satánico de la brujería o el diablo como recurso epistémico», *eHumanista*, n.º 26, pp. 116-132.
- MONTANER, Alberto y LARA, Eva (2014), «Magia, hechicería, brujería. Deslinde de conceptos», en Montaner, Alberto y Lara, Eva (coord.) *Señales, portentos y demonios. La magia en la cultura y la literatura españolas del renacimiento*, Salamanca, SEMYR, pp. 33-184.
- MORIN, Edgar (1969), *La rumeur d'Orléans*, Paris, Éditions du Seuil.
- RAPLEY, Robert (2007), *Witch Hunts. From Salem to Guantanamo Bay*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- RUSACK, Rotem, «Why the Witch Calls to the Queer Audience» [en línea]. *Nerdist*. 28 de octubre de 2021, [\[https://nerdist.com/article/how-witch-narratives-are-queer-the-craft-wicked-disney/\]](https://nerdist.com/article/how-witch-narratives-are-queer-the-craft-wicked-disney/) (28/02/2022).
- TAJFEL, Henry (1984), «Estereotipos sociales y grupos sociales», *Grupos humanos y categorías sociales*, Barcelona, Herder, pp. 171-192.
- TAUSIET, María (2000), *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

DISEMINACIÓN AUTORAL, NARRATIVA ESPECULAR Y HETEROGLOSIAS FRACTALES EN *EL GARABATO* DE VICENTE LEÑERO

JORGE ARROTTA

jorgegfa@usal.es

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: Desde la segunda mitad del siglo XX, bajo el influjo del posestructuralismo, las neovanguardias y, especialmente, con la entrada en occidente de la posmodernidad y la preponderancia de la estética neobarroca, la narrativa entró en una fase liminar de experimentación en cuanto a sus recursos, formatos y posibilidades, revisando los modelos preestablecidos y modificándolos o subvirtiéndolos, en un sentido más radical e impetuoso para los vanguardistas, y en otro más replegado y lúdico para los posmodernos. En tal paradigma se mueve *El Garabato*, del escritor mexicano Vicente Leñero, una novela arduamente original que juega con la especularidad narrativa y autoral hasta tal punto que no es solo una novela, sino tres. *El Garabato* se expone como una *mise en abyme* autorreferencial escindida en tres niveles incrustados cada uno dentro de otro, experimentando así con la narratividad hasta conseguir una estructura fractal en la que cada matrioshka dialoga con las otras y se ve reflejada en aquella que la contiene, proyectando interesantes dudas metaficcionales. Desde esta *heteroglosia* narrativa, en la que cada novela incrustada determina a su consiguiente y al mismo tiempo completa a su precedente, Leñero consigue establecer un puzzle narrativo de carácter lúdico que subvierte los modelos canónicos anteriores, plantea preguntas sobre la ontología de la narración y abre caminos hacia nuevas heterodoxias nunca antes planteadas de tal forma hasta su aparición en 1967.

Palabras clave: Vicente Leñero, Posmodernidad, Fractales, Metaficción, *Mise en abyme*.

Abstract: From the second half of the 20th century, under the trace of posestructuralism, neo-avantgardes and, specially, with the entrance in the western world of posmodernism and the neobaroque aesthetics, the narrative began a liminar stage of experimentation in resources, formats and possibilities, resketching, modifying or subverting the preestablished patterns, in a radical and impetuous way by the vanguardists, and in a withdrawn and playful one by the posmodernists. *El Garabato*, an original novel of the mexican writer Vicente Leñero, which moves within this field, plays with narrative and authorship specularity till it is no one novel, but three. *El Garabato* exposes itself as a self-referential *mise en abyme* split in three leves, each one embedded in between the others. It explores new scriptures until achieving a fractal structure in which each one of its own matrioshkas is related with the others and reflected by the one who contains it, raising intriguing metafictional questions. From this narrative *heteroglosy*, in which each one of the embedded novels shapes the next and at the same time completes the previous one, Leñero accomplish to create a playful narrative puzzle that subverts the previous canonical patterns, presenting new questions about narrative's ontology and breaking ground for heterodox paths never raised before until its appearance in 1967.

Keywords: Vicente Leñero, Posmodernism, Fractals, Metafiction, *Mise en abyme*.

1. Introducción

La primera modernidad artística, gestada entre finales del XIX y principios del XX, comenzó instaurando aspectos como la experimentación, la ruptura, o el *extrañamiento* —y otros como la originalidad, la excentricidad y el genio creador, heredados directamente del romanticismo¹— como elementos fundamentales que el artista debía proyectar sobre su figura y sobre su obra, o que al menos la crítica y los círculos literarios empezaron a valorar con especial interés, frente a la comunalidad artística del medievo o la modelización mimética que llega hasta el mismo romanticismo. El punto culmen de esta tendencia, obviamente, son las vanguardias históricas, donde se llega a propugnar la experimentación por la misma experimentación, como un juego artístico multifacético con repercusiones radicalmente culturales y políticas.

Esta línea de pensamiento y actuación —a pesar de atenuarse durante el auge del realismo social o comprometido y el existencialismo, alrededor de la época que rodea a la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial— tiene una clara herencia histórica en las neovanguardias de los años sesenta y setenta, en la era posmoderna que las sigue y en las corrientes artísticas neobarrocas, con un apoyo notable en filósofos posestructuralistas como Deleuze y Derrida, y en filósofos analíticos o del lenguaje como Wittgenstein o Gadamer.

Desde estas bases, los artistas del siglo XX en adelante iniciaron una escalada en las posibilidades de subversión y experimentación de las reglas y los modelos precedentes, con más o menos necesarias intenciones, y mejores o peores resultados.

Tras toda estela artística se sitúa la obra a tratar, *El Garabato* (1967) de Vicente Leñero, realizando su debido aporte en el campo de la experimentación mexicana que abre las primeras puertas hacia la posmodernidad literaria —muy marcada luego por el Mayo del 68 y la Matanza de Tlatelolco, que tanto afectaría en otros seculares relacionados con México, como es el caso de José Emilio Pacheco o Roberto Bolaño— y que, para Elena Poniatowska, debido a la importancia de su nombre y recorrido, se abre con la deriva estilística de Carlos Fuentes en *Cambio de piel* (1967) —justo el mismo año de la novela que nos ocupa—, tal que señala en el prólogo que realiza para la misma en su edición de 1979, ya con algo más de

¹ Ya diría Octavio Paz que «el modernismo fue nuestro verdadero romanticismo» (Paz, [1974] 1990: 128), lo cual es especialmente verdad cuando se habla del ámbito hispano.

visión retrospectiva, comentando que esta sintetiza «ciclos de plenitud, nacimiento y muerte generacional» (Poniatowska, 1979: 15).

En todo caso, esta novela es, precisamente, un experimento narrativo en sí mismo. La intención última de Leñero no es la de ofrecer simplemente un contenido, sino más bien la de doblar e incluso fracturar los límites de la narrativa para hacerle replantearse al lector la condición de lo ficcional frente a lo real; es decir, una búsqueda experimental de los límites metaficcionales y metaliterarios, centrada en el factor subversivo en cuanto a la figura pública de su autor, en el factor experimental en cuanto a la obra en sí misma, y en el factor lúdico en cuanto a la recepción del lector.

Para ello, Leñero estructura el texto mediante una función tripartita: un primer *Garabato* que pertenece al propio Leñero y se corresponde relativamente, en el plano ficcional, con el libro propiamente real —pues caben destacar diferencias superpuestas y artificiales, como que Leñero sea amigo del falso autor Pablo Mejía y haya ayudado con la edición y publicación del texto consiguiente—; un segundo *Garabato* del autor Pablo Mejía H., texto central dentro de la ficción del que solo se separa la introducción epistolar como *paratexto*, escrita por Pablo Mejía hacia Vicente Leñero a modo de agradecimiento por sus consejos y ayuda para con el desarrollo del libro; y un tercer *Garabato* del autor Fabián Mendizábal, interior a la obra de Mejía, el cual se acerca al género negro y es comentado por el autor precedente como de baja calidad literaria.

Esta última obra sirve como pretexto para que Mejía cree el segundo *Garabato*², que consiste en una serie de episodios autoficcionales alrededor de la vida de Mejía con su esposa y sus encuentros con Mendizábal —desde los cuales llega *El Garabato*₃ a sus manos, con objeto de que le diera a opiniones y correcciones a su autor—, diversos comentarios metanarrativos en forma de glosa alrededor de esta misma obra, y múltiples citas textuales de otros textos, tanto creativos como teóricos, que acompañan a los otros fragmentos, completándolos o matizándolos desde una técnica narrativa *multisintética* y *heteroglósica* que va dispersando la tentativa de una voz hegemónica o impositiva.

Como puede observarse, el libro sigue una estructura en forma de matrioshkas rusas, aunque la distribución episódica interna sea tan solo alternante entre *El Garabato*₂ y *El Garabato*₃, sin un orden exactamente predeterminado. Con ello, la existencia de *El Garabato*₁,

² Para simplificar la lectura, a partir de aquí se establecerá cada nivel del libro con un subíndice especificativo.

a pesar de ser el texto más absoluto o incluyente de los tres, solo se encuentra dentro de sí en los *paratextos* externos, en la propia materialidad del libro que podríamos denominar como real. En el otro extremo, *El Garabato*₃ tiene existencia propia dentro del texto, pero está insertado dentro de *El Garabato*₂, que sería el verdadero texto central —como su propio subíndice indica—, al sustituir especularmente al primero y contener al tercero.

En todo caso, la proyección hacia el lector sí que es, si no laberíntica, difuminada o refractada, pues complica y relativiza las posibilidades de entendimiento e interpretación al establecer estas complejas relaciones metanarrativas. Tal propósito se encuentra indexado en el propio nombre de la obra, en ese garabato indescifrable que aparece tanto en la portada real como en la portada secundaria de Pablo Mejía —aunque no en la de Mendizábal, aspecto que denota la diferencialidad entre el tercer libro interno y los otros dos anteriores—, o que se encuentra en forma de carta el protagonista de *El Garabato*₃ en cierto momento de la historia, lo cual le sirve a Mendizábal como una metáfora narrativa que cambia el aprecio o consideración de Mejía hacia su obra, al darle un subsentido escondido que la hace más hermética y simbolista o significativa —en relación a lo que Hemingway llamaría *principio del iceberg*, o lo que los teóricos literarios franceses denominaron como *subtexto*³—, pero que nunca será expuesto literalmente en el texto.

En definitiva, esa metáfora metatextual que une los tres libros sirve para representar las posibilidades de abstracción, experimentación y hermetismo que busca proyectar Leñero en esta *obra puzzle* de alta entropía semiótica, pronta representante de los rasgos subversivos y experimentales que llegaron a compartir —aunque en diferentes intenciones, formas y procedimientos— las neovanguardias, la posmodernidad y el neobarroco secular.

2. Bases teóricas, recursos compositivos y rasgos sustanciales en *El Garabato*, de Vicente Leñero

La novela de Leñero se inscribe dentro de lo que podría llamarse una *obra puzzle*, en la que la composición semiótica por parte del lector se efectúa de forma lúdica, fragmentaria y compositiva, en este caso tanto en el aspecto episódico y su discursividad microestructural,

³ Cabe resaltar la diferencia entre el término *subtexto* de la tradición francesa (al que aquí se hace referencia), manejado por autores como Nagel Macherey, y luego Fredric Jameson, el cual se refiere a la parte textual no explícita que está escondida bajo el texto explícito; y el término *subtexto* de la escuela de los formalistas rusos, más tarde retomado por teóricos como Gustavo Pérez Firmat o Raquel Gutiérrez Estupiñán, el cual se refiere al fragmento textual recogido desde un texto anterior que es citado en otro nuevo.

Jorge Arroita Fernández García (2022): «Diseminación autoral, narrativa especular y heteroglosias fractales en *El garabato* de Vicente Leñero», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 146-160.

como en el aspecto autoral y paratextual de su macroestructura. *El Garabato* responde a los conceptos de dialogismo y polifonía que enuncia primeramente Mijaíl Bajtín con respecto a la novela moderna en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), ejemplificando tales características genéricas en los textos del susodicho autor.

No obstante, estas ideas no encajarían estrictamente con su formulación original, pues Bajtín las desarrolla en base a los esquemas conceptuales internos de la novela moderna⁴, de carácter ecléctico y multilateral en cuanto al tratamiento de sus contenidos, en especial con respecto a las contraposiciones simbólicas entre las voces de sus personajes — véase *Problemas de la poética de Dostoievski* (Bajtín, 2005: 15-18)—, mientras que Leñero emplea estos recursos en un aspecto más metaliterario y formal, además de en un sentido macroestructural o paratextual, especialmente centrado en las divergencias autorales externas y las diferencias estilísticas internas entre los dos textos contenidos dentro del texto canónico.

Estas diferencialidades que se vuelven más interesantes aun cuando se tiene en cuenta que ambos estilos son uno solo, el del mismo Vicente Leñero, solo que escindido y maquillado por el juego narrativo y la pericia retórica. Aun así, el dialogismo y la polifonía son elementos esenciales en la obra de Leñero, pues se articula alrededor de esa multiplicidad triádica de voces y estilos narrativos —y no solo triádica, si incluimos todos los intertextos que van acompañando a la narración— que dialogan y contrastan entre ellos, ofreciendo al lector una experiencia semiótica fragmentaria y dialógica, en lugar de una imposición autoral o una estilística unitaria.

Por otro lado, también se corresponde con la idea de *opera aperta* de Umberto Eco en su libro homónimo de 1962, al presentar un final inconclusivo que el lector debe recomponer —de nuevo, en su línea de *obra puzzle*— a partir del diálogo entre sus diferentes partes, reafirmando así su condición posmoderna de indeterminación, relativismo y multilateralidad.

Además, esta concepción dialógica no está tan solo en la susodicha división macroestructural tripartita, sino también en la reiterada inclusión de citas textuales de carácter académico que completan el texto; las cuales, de hecho, refieren en su mayoría a obras

⁴ Aspectos ya contenidos en su primer germen, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) —incluso podría señalarse que se encuentran ya en *La vida del Lazarillo de Tormes* (1554), por su carácter episódico y la construcción dialógica de los personajes que interaccionan con el protagonista—, aunque desarrollado con mayor propiedad y amplitud de recursos a partir de la segunda mitad del XIX, especialmente con Dostoievski, y con mayor proyección aún en el transcurso del siglo XX, haciendo una especial mención al *Ulises* (1922) de James Joyce, y llegando quizá a su mayor expresión durante la posmodernidad.

teóricas y se inscriben como añadido a los comentarios metatextuales⁵ que hace Mejía sobre la obra de Mendizábal.

El mecanismo que emplea Leñero para estructurar todas estas intencionalidades y bases teóricas es el de la *mise en abyme*, concepto enunciado originalmente por André Gide, pero especialmente desarrollado por Lucien Dällenbach en *El relato especular* (1977). Este recurso narrativo no solo implica una enmarcación, es decir, la contención de una historia dentro de una historia, sino que Dällenbach especifica una de sus características esenciales de la siguiente manera: «es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene» (Dällenbach, 1991: 16). Tal es el caso de *El Garabato*, donde Leñero establece una condición de *autosimilitud* casi total entre su texto y el texto ficticio de Pablo Mejía, mientras que el de Fabián Mendizábal guarda más bien una relación al mismo tiempo de oposición y de integración con los otros dos, lo cual aun así denota un cierto grado de correspondencia, dado que es una parte interna de ellos y contiene gran cantidad de reflejos simbólicos y especulares hacia sus continentes —comenzando por el propio garabato encontrado por el protagonista—.

Esta estructura se correspondería parcialmente con la idea de *fractal* desarrollada por Mandelbrot en 1975, cuya principal característica geométrica como figura es la de contener partes internas con las mismas formas que la construcción total que contiene a estas mismas, condición que define el mismo principio de *autosemejanza* o *autosimilitud*. La subdivisión y la fragmentariedad son claves para este tipo de modelos, pero también las conexiones representativas que se establecen entre sus partes. Y aunque exista una cierta jerarquización entre los textos enmarcados y sus conexiones simbólicas, sometida en parte a esta condición homogeneizadora de *autosimilitud*, tampoco hay una equidad real entre el segundo nivel narrativo y el tercero, además de que la solución final depende siempre del lector para la realización lúdica de todas las conexiones y subsentidos, y no de una interpretación unidireccional y teleológica que haga homogénea su interrelación. Habría una correspondencia, pues, con la idea Omar Calabrese en *La era neobarroca* (1987) sobre la preponderancia en lo posmoderno y lo neobarroco⁶ del detalle y el fragmento, frente a las

⁵ Empleando, en este caso, la terminología de Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1962), haciendo mención a la clase de *transtextualidad* que engloba los comentarios realizados sobre un texto, es decir, lo que suele conocerse como glosa.

⁶ Puesto que, aunque lo neobarroco pueda superar los límites de lo posmoderno, se inscribe en génesis epocal y en gran parte de su desarrollo dentro a la categoría precedente.

ideas de sentido absoluto y de totalidad más propiamente modernas, que harían que esta novela, en otro contexto, fuera más bien una totalidad unificada y homogénea.

La condición posmoderna del repliegue artístico de la obra sobre sí misma es esencial en *El Garabato*, pues son esos detalles y su estética fragmentaria los que componen la condición final del texto, donde cada fragmento y cada detalle tienen una correspondencia relacional con la totalidad en la que se inscribe, estando múltiplemente representado dentro de sí y pudiendo observarse de forma relativa sus características totales en sus características parciales. Podría decirse que la mentada fragmentación actúa en el texto como el cristal refractado de un caleidoscopio, ya sea por *autosimilitud* o por contraste, dependiendo de si hablamos de las relaciones entre *El Garabato* de Leñero y el de Mejía (*autosimilitud*), o entre el de Mejía y el de Mendizábal (contraste).

Por ello, Leñero no expone una *auto semejanza* absoluta —es decir, un reflejo directo y más o menos exacto o reiterado entre el todo y sus partes—, sino más bien una serie de relaciones autorreferenciales que pueden ser tanto especulares como refractarias. En concreto, una *abismación* incluyente que es *auto semejante* del primer al segundo nivel, pero *autocontrastiva* desde el segundo hasta el tercero, a pesar de que este último nivel sea constitutivo de los otros dos. En otras palabras, *El Garabato*₃ constituye una oposición interna que sirve como contraste a sus dos continentes, un no-ser que afirma por medio de su diferencia otra identidad que lo contiene⁷, y esta a su vez se reduplica en forma de espejo borgiano con respecto a otro nuevo continente.

Este tipo de narrativa es lo que podría considerarse como un arte posmoderno de corte narcisiano frente al prometeísmo de la modernidad, o un arte de la torsión en lugar de la proyección o la extensión, basado en un repliegue interno y un inexpugnable juego de espejos. Fenómeno que estaría relacionado, a su vez, con el reproducionismo variante del arte posmoderno de la copia, que ya adelanta Borges años antes—en sus *Ficciones* (1944) y en *El Aleph* (1949)—, como gran influencia en el libro, que Mejía incluso señala en la posdata de su dedicatoria epistolar hacia Leñero: «¿Insistes en lo de influencias borgianas?» (Leñero, 1984: 9).

⁷ De hecho, su temática yanqui recuerda a los fenómenos de desterritorialización que hacen chocar tradición y modernidad en el México del XX, como señala Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950).

En definitiva, *El Garabato* mece a su lector en una imposibilidad de verdad, un juego de torsión falto de salidas o respuestas eficientes que apunta al revisionismo de los grandes relatos —como la verdad, la identidad o la condición de realidad— que señalaría Lyotard doce años después en *La condición posmoderna* (1979). Con este mecanismo formal, Leñero consigue generar una ausencia de realidad textual y un vaivén desidentitario que desembocan en una diseminación de la conciencia autoral, provocando, al menos en impresión, una muerte del autor más eficiente que aquella que propugnaría Roland Barthes en su texto homónimo, en una línea más sofisticada que verdaderamente teórica o científica en cuanto a la literatura, pues la idea de autor siempre reverbera de una u otra forma en el texto⁸, quizá con la excepción de textos como *El Garabato*, que juegan a desmontarla intencionalmente desde un ámbito ficcional y retórico.

La pregunta final es: ¿quién enuncia el discurso final en la novela? ¿Es Leñero, o Mejía proyectado mediante Leñero? ¿O es acaso Mendizábal el que, con su juego *subtextual* escondido bajo aquello que aparenta ser banal y falto de interés, el que genera la afición necesaria e impone su discurso sobre el espejo anterior? ¿Ninguno de ellos, quizás, o cada uno en relativas partes? La cita de Goncourt que abre el libro de Mejía es especialmente interesante en este sentido, y solo deja paso a más dudas con respecto a la interpretación del texto: «Nadie escribe la novela que desea escribir» (Leñero, 1984: 13). Este es el juego subterráneo de la novela, aquel factor lúdico que se deja en manos del lector para que reconstruya su propio puzzle, su propio garabato...

En cualquier caso, la clave para articular este engranaje semiótico —y generar así esas consecuencias discursivas en el lector— es la construcción especular de su narrativa, ese incansable juego de espejos autorales en base a los tres relatos. Esta *narrativa especular* es especialmente interesante en cuanto que los textos no solo se abisman o se enmarcan: también se comentan entre ellos, al menos del segundo nivel al tercero, puesto que el primero (el de Leñero, recordemos) es aquel que termina englobándolos, desde un sentido ya puramente materialista y paratextual. Los comentarios críticos de Pablo Mejía sobre el texto incrustado de Fabián Mendizábal suponen un fenómeno de *heteroglosia* —de nuevo, con clara

⁸ Incluyendo factores como la anonimía o la seudonimia, que solo esconden la autoría, sin eliminar la realidad relativa a que alguien escribió ese texto, de alguna u otra forma.

influencia borgiana, reverberando imágenes propias de *Examen de la obra de Herbert Quain*—, con una gran relevancia de todo lo que refiere al plano paratextual, capital en esta obra.

De hecho, el hueso central que sostiene la artesanía de *El Garabato*² no son las vivencias de Mejía en su relación con su esposa, sus visitas al psicólogo o sus entrevistas con el propio Mendizábal, sino más bien las partes metanarrativas, los comentarios teóricos sobre la literatura que van permeando la historia, almizclados con innumerables citas externas, ya sea hablando del arte en sí, de Henry James, de la psicología freudiana o de la condición de Dios y de la carne de Jesucristo. Estos comentarios heteroglósicos son los que van, sutilmente, hilvanando las mentados subsentidos de la novela y las conexiones latentes entre sus partes homónima.

En definitiva, dándole forma al texto interno que comenta por medio de superponer sus apreciaciones y matices a la novela de Mendizábal, cambiando así nuestra percepción sobre ella, aunque dejando en manos del lector las conclusiones finales a través de tres mecanismos: la *narrativa especular*, la *diseminación autoral* y la *heteroglosia*, herramientas que responden a una vocación deleuziana de diferencia frente a repetición, de apología de lo aporético mediante una fragmentación de identidades que conlleva una huida —o, al menos, una alternancia— de los atributos estilísticos de la escritura, recurso que Vicente Leñero proyecta con suma habilidad.

Uno de los ejemplos sustanciales sobre este subterfugio narrativo de Leñero puede hallarse en una glosa metateórica de John Middleton Murry —en boca de Pablo Mejía, dentro de la novela— sobre la escritura de Henry James, ejemplo perfecto de cómo los detalles en un fragmento cobran características fractales y especulares para con el resto de continentes narrativos, denotando así las características propias de la *abismación* dällenbachiana. Así habla Murry del estilo de James a comienzos de *El Garabato*:

Henry James recibió el castigo que corresponde a la exagerada preocupación por la técnica; o quizá sea más correcto decir que, con la declinación de su facultad de recibir impulsos directos de la vida que deseaba representar, hizo objeto de su interés el proceso de representación. Este es el peligro que amaga constantemente al artista literario en quien se extrema la conciencia, peligro que es tanto más insidioso por fascinante. La técnica empieza a cobrar vida propia. Se adorna en complicaciones, sutilezas y economías que bailan en complicados diseños en el vacío. La obra del novelista escapa al gobierno de la verosimilitud, e insensiblemente renuncia el escritor al privilegio propio de la creación artística, al arduo goce de obligar a las palabras a aceptar extraño contenido y nueva significación, a cambio de la sutil pero estéril satisfacción de contemplar cómo giran obedientes a su propia ley. Porque una estéril originalidad de estilo puede adoptar formas insospechadas [...] O tendremos a la vista la situación en que el impulso del escritor deriva del placer que le produce la contemplación de la belleza formal del intrincado dibujo a cuya construcción se haya

Jorge Arroita Fernández García (2022): «Diseminación autoral, narrativa especular y heteroglosias fractales en *El garabato* de Vicente Leñero», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 146-160.

entregado; emoción fantasmal, casi suprasensorial, que ocupará el lugar de la emoción primaria, creadora, de la cual depende la verdadera vitalidad del estilo [...] Hay una especie de vitalidad; pero es la vitalidad de la cizaña o el hongo, una vitalidad que no podemos calificar verdaderamente como espuria, pero que ciertamente no podemos llamar verdadera (Middleton Murry, [1951] 1956, en Leñero, 1984: 25-26).

Hay una gran cantidad de citas que pueden representar esta vocación heteroglósica, fractal o especular, pero creo que analizar con el debido detenimiento esta misma puede ser, si cabe, más productivo que ahondar parcialmente en varias de ellas. Para empezar, la cita guarda un significado especular bastante claro con respecto a la novela, que además se tinte de cierto tono autocrítico —una especie de daño preventivo— frente a posibles lecturas animadversivas, tono que es ya palpable desde la primera línea y que le sirve como justificación a su propósito, por medio del argumento de la obsesión.

Seguidamente, Leñero sintetiza la intencionalidad de su novela —ese germen lúdico y experimental del cual se justifica— por medio de las consideraciones de Murry, señalando que «hizo objeto de su interés el proceso de representación». La cita también simboliza su carácter especular y la *diseminación autoral* del libro, desde hablar de que «la técnica empieza a cobrar vida propia» hasta señalar su vitalidad como la de un hongo, un parásito, una vitalidad que «no podemos llamar verdadera», al estar refractada especularmente en su interior mediante un proceso experimental de complejidad técnica, de ilusión y de vacío. Comenta Murry, adaptando Leñero su voz y luego proyectándola en Mejía, que «la obra del novelista escapa al gobierno de la verosimilitud», haciendo hincapié en esa torsión artística que impide que la obra salga hacia afuera y cobre una verdadera vitalidad —de condición fluida y natural, podríamos decir, en paralelo a la teoría aristotélica de la literatura como un arte mimético—, replegándose hacia dentro en ese incansable juego de espejos de la *mise en abyme*.

La literatura como espejo de la misma literatura, y no como espejo de la realidad; girando «obediente ante su propia ley», y no ante la ley natural que debiera dictar otro tipo de normatividad y sentido. Deformando sus jerarquías y sus leyes, como señalaba Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*: «Espejismo, no espejo de la vida, una novela puede, como ésta, traicionar la realidad que conocemos embelleciendo algunos de sus aspectos y ennegreciendo otros, embrollando sus jerarquías y otras manifestaciones» (Vargas Llosa, 2002: 76).

De hecho, es precisamente en este punto donde cobran especial relevancia los subentendidos de *El Garabato*₃ de Mendizábal, pues justo es en esta virtud en la que destaca, en

Jorge Arroita Fernández García (2022): «Diseminación autoral, narrativa especular y heteroglosias fractales en *El garabato* de Vicente Leñero», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 146-160.

la de representar la vida como tal en su absurdo transcurrir, y no las formas o los espejos de la literatura, tal que hacen sus dos continentes. Justo en esta ligera brecha se puede dar el sentido —o uno de los posibles sentidos— del garabato encontrado, del porqué de la inclusión de ese tercer texto interno que parece de mala calidad y que cuesta hasta leer; quizá el mayor problema de la obra de Leñero, lo cual, en todo caso, sería consecuencia de su propia virtud formal. Como puede observarse, la técnica de Vicente Leñero está tematizada en las diversas *heteroglosias fractales* con las que va empapando sus espejos narrativos, generando subsentidos y *autosemejanzas* ocultas con las que va apuntalando el camino del lector, para que así construya su propio garabato e intente resolver sus implicaciones metaficcionales⁹.

3. Reflexividad y aspectos metaficcionales entre los diferentes niveles narrativos

Hablando del trasfondo metaficcional de la novela, este surge como una consecuencia del método compositivo de Leñero, más que como una construcción directa o en sí misma. La estructura abismada y especular de *El Garabato* lleva a entremezclar e incluso confundir los niveles diegéticos presentes en ella. Siguiendo las categorías teóricas de Pedro Javier Pardo García, en *El Garabato* podemos encontrar diferentes tipos de *reflexividad* — término que él emplea para referirse a todo aquello que suele definirse como metaficción y metaliteratura— que repliegan la obra sobre sí misma en función de sus tres niveles, por lo cual se deberá tener en cuenta sobre cuál de ellos —o más bien desde cuál a cuál— se efectúan los fenómenos reflexivos.

Para empezar, la característica esencial del texto en su compleción es lo que Pardo denomina como *autorreflejo*, sin llegar a ser puramente *autorreflexión*. La diferencia entre ambos términos consiste en que el *autorreflejo* sucede cuando un texto se muestra de cara al lector como ficción, es decir, cuando exhibe su condición ficcional; mientras que la *autorreflexión* aparece cuando, además, el propio autor reflexiona sobre la condición y las posibilidades de la misma existencia ficcional del texto.

En *El Garabato* hay una exposición de su ficcionalidad que radica en la *abismación* o reduplicación de su materia, lo cual rompe con la ilusión de realidad al dar cuenta de que, al

⁹ Garabato que recuerda bastante a la idea del mismo Henry James en *La figura en el tapiz* (1896), donde metafórica la literatura con un tapiz y expone a un crítico que intenta resolver el misterio literario de un escritor sin nunca conseguirlo, insinuando quizá que la figura en el tapiz es aquello que cada uno quiera terminar viendo.

igual que la condición del libro de Mendizábal y Mejía es falsa, igual es la del libro de Leñero para el lector que lo tiene en sus manos. Sin embargo, no hay una reflexión explícita y plenamente autoconsciente dentro del libro sobre este hecho, tan solo una muestra; dado que Leñero nunca posiciona su obra dentro de sí, tan solo reduplica la de Mejía en la realidad material de la suya.

Aun así —si es que desglosamos los niveles de análisis—, sí que habría *autorreflexividad* interna desde el segundo nivel al tercero, puesto que Mejía sí que reflexiona sobre la condición ficcional del libro de Mendizábal, mientras que el libro de este último no guarda ningún tipo de *reflexividad* aparente, a menos que contemos la sutileza del garabato sobre su final abierto, pero eso ya sería un tema de suposición interpretativa de cada lector...

Siguiendo con las categorías de Pardo, este tipo de *reflexividad* sería de carácter indirecto, tanto desde el tercer nivel al segundo como del segundo al primero, al no proyectarse directamente en la obra en sí, sino necesitar de un reflejo interno en otra obra —aunque sea una reduplicación, en este caso— que muestre su ficcionalidad; y de carácter explícito —lo que Robert Alter llamaría *overt* (tematizado o abierto) frente a *covert* (estructural u oculto)—, ya que su escaparate ficcional no se encuentra escondido en las sutilezas del discurso¹⁰, sino que es mostrado de forma clara y discernible en la propia macroestructura libresca.

En cuanto a las formas de *reflexividad*, el método principalmente empleado en *El Garabato* es la *reflexividad especular*, concretamente por medio de la *abismación* completa entre los tres niveles —para Dällenbach, un tipo más estricto de *especularidad*, como ya se había comentado—, pues hasta el tercer nivel tiene fenómenos de *autosimilitud* que lo interrelacionan con sus continentes, a pesar de hacerle más de contraste aparente que de espejo exacto. Concretamente, según la terminología del propio Dällenbach, en *El Garabato* estaríamos ante una *mise en abyme* del tipo apriorístico o especioso, pues en cada fragmentación está incluida la propia obra que a su vez la incluye, dentro de la solución del garabato como metáfora de texto, de tejido, de escritura.

Además, sería así en los tres niveles, al no haber relevo diegético absoluto y sí solución de continuidad (véase Dällenbach, 1991: 65-68), dado que cada nivel se inscribe

¹⁰ Lo cual también ocurre en este caso, siendo *implícito* además de *explícito*, solo que este segundo rasgo se impone al primero. Tendría, además, este factor *implícito* a causa de que también se insinúa su condición ficcional por medio de diferentes comentarios y citas externas a lo largo del relato, a modo de subterfugio.

como parte interna y especular del otro. De esta manera, Leñero ejerce un ventrilocuismo virtuoso entre las diferentes especularidades narrativas que incluye dentro de su obra, manejando sus cambios estilísticos e interrelaciones, y llegando incluso a dinamitar su condición de realidad al igualar de forma casi absoluta su texto con el texto ficticio de Mejía, ya no pudiendo definirse con corrección los límites entre estos dos niveles diegéticos. En términos genettianos, por ejemplo, ¿cuál podríamos decir que es la *diégesis*, cuál la *metadiégesis*¹¹ y cuál la *extradiégesis*? Podría simplificarse el asunto y decirse que el orden es el natural entre los tres libros, pero la forma de presentarlos y la aparente igualación entre los dos primeros niveles complican esta afirmación.

En cualquier caso, Vicente Leñero busca precisamente esto, romper los límites ficcionales a través de una metaficción posmoderna que pone en tela de juicio las posibilidades del texto, e incluso la condición de lo ficcional. Posee, pues, un carácter subversivo por naturaleza, al mismo tiempo autorreferencial y antirreferencial —lo que Patricia Waugh enunciaría como *radical metafiction*—, al no señalar en ningún momento a la realidad, tan solo a la ficción y a la ficción dentro de la ficción. Y también un carácter lúdico, pues no denota ningún tipo de aprendizaje o enseñanza con respecto a la realidad, sino más bien lo contrario, un desarme de las fronteras entre ficción y realidad, junto a una exposición de las complejidades ficcionales en forma de puzzle que el lector debe desentrañar, pero que siempre será el juego por el mismo juego, sin ningún tipo de trascendencia realista o significación por encima de la ficcionalidad. En definitiva, un arte de la torsión cuyas enseñanzas puede recrearlas el lector, pero cuyos presupuestos se basan únicamente en el juego, la experimentalidad y la indeterminación en cuanto a sí mismos.

4. Conclusiones

Por todos estos motivos, *El Garabato* de Vicente Leñero es una obra rompedora para su época, tanto heredera como precursora de la retahíla de experimentos narrativos que nos dejó la segunda mitad del siglo XX y que perviven hasta nuestros días, desde la *performance* artística y la invasión del arte en la realidad, hasta la transformación del propio formato libresco en figuras alternativas, objetos manipulables o interfaces interactivos. Obras como

¹¹ O *hipodiégesis*, en la nomenclatura de los teóricos Bal, Rimmon y Reis, extendida en España por Darío Villanueva y también bastante utilizada.

las de Leñero, pese a representar la experimentación de la forma por la forma, son las que abren caminos hacia nuevas concepciones de lo que es arte y de lo que no, en este caso en cuanto a la misma ontología narrativa y sus posibilidades. Sin textos como *El Garabato*, puede que en el siglo XXI no contáramos con otras escrituras que revuelven la idea de lo que teníamos ya entendido como literatura. Son necesarias la experimentación y la subversión, el ataque a los modelos y a lo canónico, para poder llegar a una verdadera sofisticación del arte, especialmente en lo que a la forma se refiere. Por todo ello, *El Garabato* guarda —a pesar de no ser una obra especialmente conocida— una importancia capital para su época y para la nuestra, al ser representante de todos aquellos movimientos e impulsos subversivos que dejaron su marca en la literatura y delinearón para ella unos nuevos límites, con objeto de abrir el paisaje según el cual somos capaces de imaginarla hoy en día.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTER, Robert (2011), «Postmodern metafiction», en John N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 13-29.
- BAJTÍN, Mijaíl (2005), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1967), «The Death of the Author», *ASPEN. The Multimedia Magazine in a Box*, ed. B. O'Doherty, V-VI, pp. 3-11.
- CALABRESE, Omar (1999), *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- DÄLLENBACH, Lucien (1991), *El relato especular*, Madrid, Visor.
- ECO, Umberto (1992), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- FUENTES, Carlos (1979), *Cambio de piel*, México D.F., Promexa Editores.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- JAMES, Henry (2019), *Cuentos completos*, ed. Eduardo Berti, t. III, Madrid, Páginas de Espuma.
- LEÑERO, Vicente (1984), *El Garabato*, México D.F., Joaquín Mortiz.
- LYOTARD, Jean-François (1987), *La condición posmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2017), «La reflexividad teatral del escenario a la pantalla», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, eds. J. Gil y J. Sánchez, n.º extraordinario II, pp. 409-436.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2015), «Hacia una teoría de la reflexividad fílmica: la autoconciencia de la literatura en el cine», en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*, Siag Pigmalión, pp. 47-94.
- PAZ, Octavio (1990), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, Octavio (2015), *El laberinto de la soledad*, Madrid, Ediciones Cátedra.

VARGAS LLOSA, Mario (2002), *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara.

WAUGH, Patricia (2002), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge.

Jorge Arroita Fernández García (2022): «Diseminación autoral, narrativa especular y heteroglosias fractales en *El garabato* de Vicente Leñero», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 146-160.

ROBERTO JUARROZ Y GASTON BACHELARD: POESÍA Y VERTICALIDAD

CELIA CARRASCO GIL

celiacarrascogil@gmail.com

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Resumen: Más allá del espacio y el tiempo rutinarios, horizontales e históricos, el filósofo francés Gaston Bachelard y el poeta argentino Roberto Juarroz indagaron en sus obras de pensamiento y poesía en un particular dinamismo de la imaginación creadora enmarcado en el cronotopo de la verticalidad. Así, mediante una serie de descensos hacia el fondo de la materia, la libertad aérea del psiquismo del sueño creador permite ascender al otro lado del espacio frecuentado, al revés del mundo conocido, para, de esta manera, desconocerlo, extrañarlo y alumbrar inéditas realidades que trascienden al sobrepasar el abismo en el que parecía que todo terminaba. La llama bachelardiana y el pozo juarrociano, de este modo, se constituyen como dos imágenes dinámicas con las que trabajan estas propuestas creadoras verdaderamente heterodoxas y verticales.

Palabras clave: Poesía contemporánea, Verticalidad, Roberto Juarroz, Gaston Bachelard, Poética.

Abstract: Far away from rutinary, horizontal and historical places and times, the French philosopher Gaston Bachelard and the Argentinian poet Roberto Juarroz focused their philosophic and poetical works in a particular dynamism through which they placed the creative imagination in a vertical chronotope. In such manner, throughout a series of descents towards the bottom of matter, the aerial freedom of a psychism related to creative dreams allows each of them to ascend towards the other side of the regular space, towards the backhand of a well-known world, so that both of them are able to ignore this world, neglect it and light up unpublished realities that transcend when they exceed the abyss where everything seemed to end. This is how Bachelard's flame and Juarroz's well are two dynamic images which are used on these absolutely heterodox and vertical approaches to creation.

Keywords: Contemporary poetry, Verticality, Roberto Juarroz, Gaston Bachelard, Poetics.

1. Un *Homo Poeticus* contempla la altura psíquica de su vela

1.1. Esa luz vertical que es el poema

Poesía es creación. Etimológicamente, consistiría en hacer, en fabricar, en engendrar, en lo que hoy en día podríamos interpretar o describir como *dar a luz*, y por eso no es de extrañar que la filosofía de lo poético a menudo se haya centrado en el estudio y el análisis del alumbramiento de imágenes inéditas. Esta parece ser una de las intenciones que persigue el pensador francés Gaston Bachelard (1884-1962) en su obra *La flamme d'une chandelle*, donde, a través de su concepción del psiquismo del sueño, interpreta la llama como un elemento dinámico organizador de la materia creadora, y por consiguiente, como un productor de imágenes, una semilla operadora del sueño o una suerte de «potencialidad germinativa» (Sánchez Trabalón, 1995: 27) del poema, un elemento que inflama el psiquismo y el onirismo hasta que algo nace de ellos; y a partir de ahí sostiene ideas como que «todo soñador de la llama es un poeta en potencia» o que la luz que nace del pabilo en el momento del silencio, el aislamiento y la soledad de la escritura es «el astro de la página blanca» (Bachelard, 1975: 10 y 19), el punto de origen de la fecundación de la imaginación, el relámpago de lucidez momentánea que ilumina el *instante* metafísico de creación de dicho protopoeta.

De acuerdo con este pensador francés —un filósofo heterodoxo, híbrido y ecléctico que, tal y como analiza Dominique Lecourt (1975), combina la ciencia y la literatura en sus reflexiones y considera que hay que renunciar a la concepción clásica de la razón inmanente y buscar una razón evolutiva adecuada a los nuevos tiempos que apueste por el pluralismo y la polifilosofía—, esta llama estaría invocando la búsqueda de la purificación de la conciencia poética, y su luz actuaría entonces como «una guía en la ascensión» hacia el engendramiento de nuevas imágenes e inéditas realidades, hacia ese «modelo de verticalidad» (Bachelard, 1975: 19) que Gaston Bachelard parece compartir en su planteamiento con el poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995). Este último es un autor también excepcional, metafísico y heterogéneo, en cuya obra, tras el inmemorial divorcio al que poesía y filosofía fueron condenadas desde el libro X de la *República* platónica, «la palabra poética reúne de nuevo el noema con el poema» (Cichocka, 2004: 169), como había sucedido ya desde la época de los presocráticos y podemos rastrear en el ser de Parménides, definido al mismo tiempo por su pensar y su sentir, o en esa verticalidad que distintos estudiosos de la obra del bonaerense rastrean en Heráclito, con cuyo fragmento XL, en el que se afirma que el camino que sube y

el que baja es el mismo, Saldaña (2022: 191) ha encontrado similitudes en los poemas 20 y 29 de la *Decimotercera poesía vertical*. Esta verticalidad se presenta en Bachelard y Juarroz como un cronotopo, un marco de dimensiones tanto espaciales como temporales, asociadas al lugar ascendente y descendente de las caídas y los saltos y al tiempo instantáneo del poema.

Para Bachelard, que como filósofo trabajó siempre de manera simultánea con el concepto científico y con la imagen poética por medio de una «actitud científica humanista» (Sánchez Trabalón, 1995: 17) que le permitió entablar constantes diálogos entre su pensar de *Homo Sapiens* y su sentir de *Homo Poeticus*, el espacio de la vela simboliza un lugar de avance, progresión, ascenso, perfeccionamiento artístico, de materia envolvente de lo aéreo, de elevación, en definitiva, hasta la «altura psíquica» y la conciencia creadora del individuo; impulsa así a salvar el desnivel que se presenta entre el punto de partida superficial de la cera fría y el fin último del compromiso profundo con la imagen, el «destino de purificación» (Bachelard, 1975: 12 y 36) del ardor poético.

Del mismo modo que ocurre con la luz, que en la imagen de desmaterialización que el francés plantea se va aclarando desde la mecha de la vela hasta su cénit y manifiesta «el drama mismo de un ser que se destruye mientras se aclara» al reflejar «cuánto sufre la llama para llegar a ser blanca» (Bachelard, 1975: 41 y 33), algo semejante puede suceder con el poeta que trabaja con el despojo, el vacío, la borradura, la ausencia o el silencio, con el autor que, como Juarroz, se va describiendo, desnombrando y desbautizando, que va puliendo progresivamente su escritura y renunciando a su propia identidad para, en todo caso, ceder la importancia y el protagonismo a las palabras y al compromiso con el lenguaje y con la imagen, que procede a despojarse de sí mismo para finalmente librarse de las impurezas y conseguir que su creación artística pase de la luz naranja hasta la luz blanca siempre a través de la enajenación y el extrañamiento. Y en el marco temporal, el lapso de descomposición paulatina pero incesante de esa peculiar vela bachelardiana es «un tiempo grave, un tiempo que obliga a meditar sobre su lentitud», un tiempo que ralentiza con su cuidado atento el ritmo atropellado del presente y que desciende al «claroscuro de los sueños que reaniman el pasado» (Bachelard, 1975: 96 y 98) para retroceder y prestar a la memoria y al origen la atención que vienen demandando.

1.2. El instante metafísico de la creación poética

En la obra del argentino encontramos lo que parecen no influencias pero sí claras confluencias en la concepción del cronotopo vertical bachelardiano, que el propio poeta llega incluso a sugerir en una entrevista, al asegurar que, años después de haber escogido el título de *Poesía vertical* para su obra, encontró «en un libro titulado *La intuición del instante* de Gaston Bachelard esta expresión: “el tiempo de la poesía es vertical”» (Juarroz, 1994: 20), y le resultó sumamente reconfortante hallar esta suerte de influencia *à rebours*, hacia la fuente o el origen, y encontrar a alguien más que en cierto modo compartiera esa visión profunda sobre la actividad creadora, que, podría decirse, en su obra casi llega incluso a convertirse en creencia.

El francés, de hecho, en este libro, al referirse a la metafísica instantánea que él entiende por poesía, sostiene ideas como que «en el instante poético, el ser sube o baja» o que «mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical» (Bachelard, 1999: 95 y 94), es el tiempo del *instante poético*, que ha roto los marcos sociales, fenoménicos y vitales de la duración. En el caso del bonaerense, esta noción se da ya desde el título de todos sus libros, porque se concibe esta *Poesía vertical* —esta coherente obra para cuyos distintos volúmenes el argentino quiso mantener siempre el mismo título, seguido en cada caso del ordinal que correspondiera— como una poesía profunda y honda que supera con sus imágenes dinámicas ascendentes y descendentes las dimensiones del soporte de papel en el que está depositada. Juarroz —que siempre consideró que la poesía era distinta e indefinible para cada persona y no podía ser sino eso mismo: poesía, una creación apartada de todas las camarillas, grupos, gregarismos y cenáculos de su tiempo¹— trabaja en el marco atemporal del mundo de su texto y en un lugar de dinamismos, de forma que «el territorio que esta obra crea al ser por él creada no tiene nombre sino dirección: la verticalidad» (González y Toledo, 1990: 10), un eje móvil que carece de centro y que fluctúa entre el onirismo alado de los cielos y la profundidad terrestre de cada pensamiento.

En sus poemas encontramos al «poeta que ve, hacia abajo, desde arriba y desde abajo, hacia arriba» (Paz, 1995: 62), que profundiza y se eleva en el lenguaje y en la imagen al establecer unas «coordenadas matemáticas que huyen de la horizontalidad» (González y Toledo, 1990: 10), de forma que se desplaza continuamente a lo largo de ese eje en busca del

¹ Esta identidad de la poesía a sí misma la refleja muy bien el título de la revista literaria *Poesía=Poesía*, un medio por entregas modesto pero altamente comprometido con el riesgo y la poesía de los márgenes, con cuya realización comenzó la vida literaria de Roberto Juarroz en 1958, como ha estudiado Eraso Belalcázar (2010), quien ha reivindicado en la obra del argentino la importancia de la historia de esta revista sin historia, o más bien con ella pero injustamente relegada al olvido con el paso del tiempo.

instante metafísico de la creación poética. Y él mismo lo reconoce, al decir que tiene la sensación de que «el hombre siempre llegará a ese movimiento hacia abajo, arrastrado por la naturaleza misma de lo que es la vida y de lo que ella tiene de fracaso, de ruptura, de prueba» (Juarroz, 1994: 19), una realidad asentada sobre el despojo y la quiebra constantes, pero al mismo tiempo menciona que percibe «otro movimiento ascendente, constituido por el pensar, soñar, crear, escribir» (Juarroz, 1994: 19). Por eso, no es de extrañar que su pensamiento, su sueño, su creación y su escritura conduzcan a lo que Saldaña (2022: 122, 138 y 170) ha denominado la «ruptura creadora» de un «cultivador de grietas», de un «poeta migrante» que rompe los límites para configurar una nueva arquitectura desde las ruinas, un hueco que retorne a ese originario balbuceo, un *instante* en el que se haga posible renombrar el mundo e instalarse en una herida abierta entre lo decible y lo indecible, entre el concepto científico y la imagen poética, una oquedad en la que, en definitiva, se escuche cómo resuenan al mismo tiempo el arriba y el abajo, el pozo y el cielo, la filosofía y la poesía, la palabra y el silencio.

1.3. La heterodoxia vertical

Nos encontramos, así, ante las propuestas creadoras alejadas de la norma de dos autores heterodoxos e inclasificables del siglo XX, que escribieron desde el apartamiento voluntario de sus márgenes. Al tiempo que Gaston Bachelard abandonaba el fósil de la razón inmanente tradicional en favor de una razón evolutiva abierta a nuevas posibilidades, al tiempo que se alejaba de la prosodia horizontal y apostaba por el *instante* metafísico en la verticalidad de lo poético, y al tiempo que centraba su interés en una polifilosofía en la que pensamiento e imagen se dieran la mano haciendo caso omiso a las frecuentes e inmemoriales escisiones entre los cultivadores de ambos ámbitos, por su parte, el argentino también supo construir su propio recorrido de poesía y filosofía y salir airoso pese a haber renunciado explícitamente a las derivas creadoras más generalizadas o triunfales.

Desde el comienzo, el poeta logró apartarse de todo tipo de fórmulas exitosas o de cualquier otro objetivo desvinculado con una poesía que no fuera resultado de un compromiso exclusivo y radical con su lenguaje y, desde ese lugar a la intemperie en el que se encuentra quien ha rechazado abiertamente adaptarse a los moldes o intereses dominantes de su tiempo, trabajó con un particular sacrificio nominal que derivó en una lúcida poética del fragmento, la ruina, el balbuceo y la otredad; una *Poesía vertical* que logró detonar la realidad hasta romperla y horadar el suelo con heterodoxos silencios que airearan el mundo de su

texto, ahondaran en la garganta de la tierra, y, por medio de neologismos de prefijación negativa, impulsaran a la voz a caer hacia arriba en el rapto de la luz, el rebote ascendente del poema.

2. Roberto Juarroz a la luz de Gaston Bachelard

2.1. La fiesta de florecer hacia abajo

La poética del bonaerense cae en picado y se eleva constantemente a través de saltos tanto sintácticos como léxicos, imaginativos y estilísticos en la particularidad de su propio espacio-tiempo, en una peculiar escalera en la que «ascender y bajar siempre se encuentran» (Juarroz, 2012: 300) y la verticalidad se afirma en sí misma. El propio poeta, en la entrevista en la que cita a Bachelard, explica cómo lo que persigue en su obra es una «búsqueda vertical» en ambos sentidos, cómo pretende así encaminarse hacia «un lenguaje que sea capaz de recibir y recoger [...] la gravedad paradójica hacia arriba» (Juarroz, 1994: 20), y advertimos cómo todo ello pasa por «cambiar el horizonte en vertical, / en una fina torre / que nos salve por lo menos la mirada / hacia arriba o hacia abajo» (Juarroz, 1991: 191). Y por extensión, por entregarse a las inversiones y los reveses de las cosas, llevar a cabo torsiones continuas en la realidad conocida y en el lenguaje que se emplea comúnmente para nombrarla, y preguntarse por lo invisible y aspirar a la novedad que sugiere lo inédito, lo oculto, lo que se encuentra debajo de lo que llevamos tiempo frecuentando, puesto que precisamente considera que es bajando primero al reconocimiento de lo habitual como después se asciende a lo inhabitual, porque «en la caída está la elevación», «la fiesta de florecer hacia abajo» (Juarroz, 1994: 19; 1991: 133), algo que mucho tiene que ver con esa imaginación dinámica bachelardiana, esa imaginación organizadora que moldea las imágenes de la imaginación material creadora.

Juarroz se eleva en sus poemas hacia esa purificación bachelardiana de las imágenes de la vela blanca, pero lo hace mediante una inversión de lo previamente establecido, saltando en primer lugar al pozo en el que se cree que termina lo conocido e indagando desde allí subrepticamente en el fondo de las cosas, reptando por su sentido originario como un «poeta *underground*, un poeta que opera bajo la superficie, por vía subterránea» (Saldaña, 2022: 20), en esa nada en la que parecían concluir los límites conocidos del mundo, en un fondo que, sin embargo, si se rompe, permite que, de la mano del argentino, todo, cualquier cosa, pase a ser posible.

De hecho, Octavio Paz, en un escrito que le dedica a Juarroz tras su fallecimiento, lo califica muy acertadamente —y como consecuencia de estos característicos movimientos dinámicos— como «un alto y hondo poeta» (Paz, 1995: 62), y emplea para ello las imágenes simultáneas ascendente y descendente de una estrella y de un pozo. Y es que en la poesía juarrociana «todo pozo es siempre la apertura a lo sin fondo» (Juarroz, 2012: 277), a esa posibilidad que se abre donde parecía que estaban los límites y todo terminaba, a esa voluntad creadora que se lanza a la búsqueda de lo que se encuentra más allá de lo visible «hasta alcanzar otra forma desde el fondo» (Juarroz, 2012: 158), hasta renovarse configurando una realidad inédita que el bonaerense considera más verdadera. De ahí que el poeta señale: «pero en algún lugar es posible / un salto como un incendio, / un salto que consuma el espacio / donde debería terminar» (Juarroz, 2012: 179). Porque este salto, en definitiva, nos remite de nuevo a ese cronotopo vertical, un descenso que implica un ascenso, «una pérdida que conlleva una ganancia» (Saldaña, 2014b: 316), un fuego que consume las restricciones que la realidad venía imponiendo y que con su destrucción conduce a la construcción de un nuevo proyecto de mundo. Se aproxima, en definitiva, a una llama poética que abrasa los límites del lenguaje para poder ir más allá de ellos y sobrepasar lo que con anterioridad ya ha sido dicho, como parece recordarnos el poeta argentino cuando habla de «dar la vuelta a la caída / y volver a caer» (Juarroz, 2012: 162).

2.2. Al otro lado del fondo y el pozo

Sucede que en la poesía juarrociana el fondo —símbolo de descenso y de estancamiento por excelencia— no es el lugar en el que todo se detiene de pronto, se paraliza y acaba, sino que el poeta asegura que «no hay que esperar el golpe del fondo» (Juarroz, 2012: 175) porque este no simboliza el final, sino un rebote a las alturas, un rapto por la luz de la palabra. De ahí que encontremos versos como «El fondo de las cosas no es la muerte o la vida. / El fondo es otra cosa / que alguna vez sale a la orilla» (Juarroz, 1991: 43). Y es que en la obra del bonaerense este espacio que comúnmente interpretamos como la zona terminal por antonomasia sale a flote y refiere el «lugar donde empieza el otro lado» (Juarroz, 2012: 127), transformándose así en «el fundamento como abismo, como lo que no tiene fondo» (*apud* Juarroz, 2012: 34), que presenta una ausencia de límites que permite al poeta sobrepasarlo.

Así, los saltos espaciotemporales nos muestran que en este particular cronotopo «no se busca el principio (horizontal e histórico) sino el origen (vertical, trascendental)» (*apud*

Juarroz, 2012: 37), ya que en realidad es más allá de ese fondo donde se encuentra la oportunidad de creación, el momento en el que se purifica la llama bachelardiana a través de esa nueva visión poética; es el enclave donde surgen por tanto la innovación y las imágenes y expresiones inéditas. De esta forma, nuestro poeta ve en el abismo, en el pozo, en la grieta, en el hueco, en la huella, en el agujero, en el exilio, en la renuncia, en el silencio, en el hoyo, en la fractura, en la ausencia, en el fondo, «en la nada y el vacío, antes que representaciones de una cierta negatividad, oportunidades de generación de nuevos sentidos» (Saldaña, 2019: 31), esto es, orificios germinales en cuya oquedad pueda resonar el mundo, huecos entre lo decible y lo indecible que además van en aumento y nunca cesan, como advertimos también cuando el poeta afirma: «Cada palabra se vuelve entonces otro pozo / en la nómade profundidad que nos habita. / Un pozo en otro pozo. / Y hasta en otro» (Juarroz, 2012: 152).

La búsqueda constante y concienzuda de este fondo, además, educa a la visión poética encaminándola a un retorno hacia el origen, que intuimos en versos como «mis ojos buscan eso / que nos hace sacarnos los zapatos / para ver si hay algo más sosteniéndonos debajo», o que advertimos con absoluta claridad en esos momentos en los que el argentino equipara la apertura a lo sin fondo con el origen de todo, preguntándose «¿No será acaso un pozo / el fundamento de todo? / ¿No será todo un pozo?» (Juarroz, 2012: 123 y 277). Y en esta búsqueda del origen la voz poética protagoniza en ocasiones un retroceso, como advertimos en «la mirada, / que es más órgano que el ojo, / suele a veces regresar» (Juarroz, 2012: 137). En su verticalidad, el poeta se nos presenta como si fuera un arqueólogo del lenguaje que excavase la realidad conocida para tratar de regresar al origen oculto de los nombres, a ese decir primigenio sepultado por cierta dessemantización de los vocablos, a una suerte de arcadia verbal en la que, por un instante, nos da la impresión de que la palabra es transparente y nada ha sido enturbiado por las huellas del tiempo. Por eso, el autor sugiere que «hay que iniciar una nueva arqueología: / la arqueología de las fuentes, / la arqueología total» (Juarroz, 2012: 279).

A través de esta arqueología procura cavar en el lenguaje para indagar en busca del *arché* mismo de las palabras y así tratar de rechazar los nombres gastados que se les han ido imponiendo a las cosas, y apela a sus inicios al decir que «hay que descubrir las fuentes / que fueron enterradas hace mucho, / tal vez desde el principio» (Juarroz, 2012: 279). De esta forma, el argentino, que entendió siempre el poema «como una explosión del ser por debajo del lenguaje» (Saldaña, 2022: 75), encuentra en imágenes del entierro, la excavación, el fondo

o el pozo un fermento vertical descendente que detona la realidad hasta quebrarla y reducirla a un ínfimo fragmento, a una ruina, y a partir de ese instante poético perfora el terreno con silencios que puedan aventar el mundo de su texto, exhumar la voz terrestre e impulsarla a caer hacia arriba en el poema. Así, el argentino primero protagoniza un descenso, excava en la noche de los tiempos hasta hallar una materia verbal que sea origen de las cosas, y por eso sugiere que «hay que cavar las fuentes / y hallar las que están debajo» (Juarroz, 2012: 279), profundizar en lo que a simple vista no se encuentra.

Porque después de haber descendido hasta este origen primigenio el autor halla la apertura a lo sin fondo, encuentra debajo el espacio de lo inédito, consigue escapar de la ceguera rutinaria que nos impide fijarnos en lo que se encuentra más allá de lo visible, y rechaza los nombres habituales y en ocasiones desesemantizados de las cosas. Y entonces es cuando culmina ese «sacrificio nominal» (Saldaña, 2022: 127) que caracteriza su poética del fragmento, y se encamina ya a «romper el uso normal, encallecido y a veces encanallado de las palabras» (Juarroz, 1986: 377), a abrir el lenguaje al abismo sin fondo, considerando que «hay que cavar cada paso / y después la huella de cada paso» (Juarroz, 2012: 279), aquello que no se aprecia a simple vista si no se busca. Porque, como él mismo defiende, «la idea de verticalidad supone atravesar, romper, ir más allá de la dimensión aplanada, estereotipada, convencional, y buscar *lo otro*» (*apud* González y Toledo, 1990: 22), una torsión en el decir que quiebre el nivel superficial y accesorio que se vislumbra en el terreno de las fórmulas, para así tratar de extraer lo profundo, lo heterodoxo, la voz de lo esencial.

Ese *lo otro* nos sitúa ante una poética de la otredad profundamente analizada por Saldaña (2022) y fundada sobre el despojo y la quiebra de constantes antítesis, paradojas, negaciones, inversiones y reveses. Por eso, tras el descenso, la excavación y la detonación, lo que ocurre acto seguido es que la oquedad del nombre vaciado se expande y se engrandece, se abre al infinito, accede a ese espacio onírico bachelardiano de materias volantes y dinámicas de lo envolvente que prometen que «los sueños serán aumentadores» (Bachelard, 1985: 201), y de esta forma la palabra y el poema juarrocianos se elevan al cénit de la «trascendencia dinámica» (Sánchez Trabalón, 1995: 77) y así consiguen ascender al otro lado de las cosas —*trans-scandere*—, porque «del otro lado todo existe» y «el otro lado es el mayor contagio» (Juarroz, 1991: 145 y 147). Se alcanza de este modo al final un significado hasta entonces inédito, la llama bachelardiana de una imagen verdaderamente renovada.

2.3. Una nueva arquitectura desde las ruinas del verbo

Juarroz avanza hacia sus imágenes inéditas convencido de que el lenguaje «se metamorfosea, sufre una conversión en la poesía: se vuelve creador, se despoja de sus rutinas y convencionalismos, de su estancamiento y rigidez, abandonando, según Borges, el lenguaje de la poesía fósil» (Juarroz, 1994: 19), y eso explica la introducción de todos esos neologismos que pretenden excavar un pozo para sacar a ese lenguaje fósil de la tierra en la que estaba sepultado y resucitarlo por medio de una poesía en la que la palabra vuelva a ser materia, instrumento y vehículo del pensamiento. Porque en el bonaerense, ante todo, encontramos «un modelo de reflexión y compromiso permanentes con el lenguaje poético» (Saldaña, 2014a: 41) que apreciamos en sus rasgos estilísticos, como es el caso del uso reincidente de la prefijación negativa. Estas palabras que el poeta crea para dar nombre a su peculiar y vertical propuesta de mundo ilustran de manera muy significativa la heterodoxa arqueología y posterior arquitectura de su lenguaje.

El poeta se sirve de estos neologismos para estirar cada nombre primero hacia abajo, hasta la máxima hondura, y después hacia arriba, hacia la elevación suprema, siempre con el objetivo de alcanzar las nuevas significaciones; y si volvemos a Bachelard vemos que el pensador francés parece aludir a algo muy semejante al asegurar que «al meditar sobre el destino de la llama, el soñador amplía el lenguaje» (Bachelard, 1975: 11-12) con el que como poeta se ha comprometido. Por eso, la arqueología poética del argentino se centra en el fragmento, que, además, de acuerdo con Juarroz, es lo que «permite captar la *instantaneidad*, lo que Gaston Bachelard llamaría “la duración”» (*apud* González y Toledo, 1990: 61). Y por medio de lo fragmentario, la ruina, la grieta y la excavación de las propias palabras, el poeta retorna al origen, para así tratar de «reconquistar el olvidado balbuceo / que hacía juego en el origen de las cosas / y dejar que los pedazos se peguen después solos / como se sueldan los huesos y las ruinas» (Juarroz, 2012: 261). Y, en definitiva, intentar que se cree una nueva arquitectura a partir de esos fragmentos, de esta excavación entre los restos del pasado; que, como dijo Octavio Paz (1995: 63), se cree una «geología del ser», un descenso, por lo tanto, que alcance el verdadero ascenso, la «astronomía del espíritu». Esto lo refleja muy bien el argentino al sugerir que «entonces, desde el suelo, / las propias palabras construyen una escala, / para ascender de nuevo al discurso del hombre, / a su balbuceo / o a su frase final» (Juarroz, 1991: 166).

El autor, que considera que «nombrar es un ejercicio equivocado» (Juarroz, 2012: 311) y que hay que encontrar otra manera de referirse a las cosas, pasa entonces a *desnombrar*.

Se resiste así a las palabras gastadas por el uso y la rutina, a los significados fosilizados que ya no aportan nada nuevo, y *des nombra* lo que conoce para después crear su propia realidad, insuflarle un vitalismo hasta entonces inédito y llegar a ensanchar el lenguaje descendiendo en primer lugar al significado inicial de conceptos como el tiempo, el espacio o el ser para poder acto seguido otorgar o sugerir otros nuevos. Esto explica versos como «entre tu nombre y el mío / hay un labio que ha dejado la costumbre de nombrar» (Juarroz, 1991: 32).

El argentino recurre al uso de términos que cuestionan el nombre conocido de la realidad, siguiendo «el modo de bajar que usan las cosas» (Juarroz, 2012: 174), y a continuación sugiere su propia propuesta de mundo, crea una nueva realidad, de manera que advertimos que es una «ruptura no solo sintáctica sino también léxica la que aquí se propone y que culmina en una poética de la descomposición y el desmontaje que hace del fragmento su principal seña de identidad» (Saldaña, 2014a: 43). De hecho, él mismo busca «esta ocasión de meter el dedo en la grieta / que esculpe subrepticamente la piel interior de cuanto existe» (Juarroz, 2012: 134). Y lo cumple. El poeta mete el dedo de lleno en el vacío que se filtra a través de la más mínima grieta de la realidad conocida y así la pone en crisis. Busca la visibilidad de lo aparentemente invisible, trata de mirar más allá de la ceguera común, y, al tiempo que ejercita esta visión poética, nos encontramos de pronto con que ha logrado profundizar, cambiar de nivel y abrir más el espacio de la posibilidad, la duda y la pregunta, convirtiendo la grieta en hoyo.

Es así como se interna en la arqueología del lenguaje y las imágenes verticales. Juarroz excava el hoyo de la palabra y va penetrando poco a poco en él hasta vaciarlo de la tierra que antes lo colmaba y encontrar así el hueco de una ausencia que convierta al hoyo en pozo al ahondarlo. Va deconstruyendo, desnombrando y descreando: descendiendo. Y así, en el yacimiento originario del lenguaje se encuentra con la ruina más íntima y fragmentaria del *arché* de la palabra, con el retal del tiempo o el pedazo de la vida, con la ínfima ceniza del fragmento, y dado que para nuestro poeta «la única manera de recibir una creación es crearla de nuevo, tal vez, crearse con ella» (Juarroz, 1986: 376), acto seguido pasa a reconstruir, renombrar y recrear un nuevo significado, a *trans nombrar*, esto es, hacer «un acto de amor: crear presencia» (Juarroz, 2012: 189-190), y por medio de este ascenso se convierte en arquitecto, en el principal constructor de esa nueva y trascendente realidad, al igual que «la mirada que se crea a sí misma al mirar» (Juarroz, 2012: 216). Nos muestra cómo el abismo supone la apertura a la posibilidad de creación, como apreciamos cuando dice: «La palabra del hombre no es un orden: / la palabra del hombre es el abismo. / El abismo, / que arde

como un bosque: / el bosque que al arder se regenera» (Juarroz, 1991: 269). Y del mismo modo refleja cómo el abismo no tiene ningún límite y de qué manera la arqueología que excava el pozo se convierte en la arquitectura de lo que no tiene fondo, en ese infinito que pasa a *dar a luz* a «recién nacidas criaturas del abismo» (Juarroz, 2012: 183), que bien podrían haber surgido también del espacio de la llama blanca bachelardiana.

Es de este modo como, a través de la prefijación negativa juarrociiana que advertimos en términos como «desmorir», «desvivir», «desnacer» o «desdecir» (Juarroz, 2012: 126 y 374), apreciamos que «la palabra, en lugar de aportar sentidos, actúa restando potencialidades y, en estos casos, el lenguaje funciona como una losa que estrangula con todo el peso de su tradición las posibilidades inéditas de la existencia» (Saldaña, 2013: 391). El poeta amplifica las imágenes del mundo internándose en el camino del no-tiempo, el no-espacio y el no-ser, y por eso su poética empieza precisamente por un no-decir, por «desbautizar el mundo, / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia» (Juarroz, 2012: 189), con lo que se consigue que la palabra, al igual que el soñador de vela bachelardiano, se vaya borrando, se vaya describiendo, se despoje de su significado para librarse de las impurezas de lo conocido y obviado, y alcance la altura psíquica y la purificación de la conciencia poética, para ascender finalmente hacia esa imagen con un nuevo significado más amplio que sigue al extrañamiento de uno mismo y de todo aquello que hasta entonces siempre se le había presentado como algo conocido.

Juarroz trabaja con esta poética del desnombrar que consiste en deshacerse de la palabra habitual para alcanzar la novedad de otra forma de decir, convencido de que «el mundo será otro sin son otros los usos y valores que se atribuyen a las palabras» (Saldaña, 2014b: 313). Por eso, el poeta ayuda a la palabra a «renacer como renace lo sagrado» (Juarroz, 2012: 249), y de ahí que el bonaerense rompa, agriete, fragmente y descienda, hasta desbautizar el mundo, hasta «desprenderse de todo lastre» (Saldaña, 2014b: 321), con el fin de revivir acto seguido al lenguaje, de dar de nuevo a luz a la realidad por medio de otras palabras y poder así ascender hasta alcanzar su «bautismo inminente» (Juarroz, 2012: 132).

Porque Juarroz considera que «la poesía es un segundo nacimiento», una forma nueva de nombrar las cosas que pone a la anterior en crisis, y por eso dice que «podrá entonces la palabra / bautizarse de nuevo en el poema» (Juarroz, 2012: 249). Sería esta, por tanto, una poética de desnombrar para volver a nombrar, desnacer para volver a nacer, desvivir para volver a vivir y desbautizar para volver a bautizar, ya que Juarroz se percata de que los términos que designan a las cosas están demasiado erosionados por el uso y ya no presentan

descubrimiento alguno, es consciente de que «el mundo se repite demasiado, / es hora de fundar un nuevo mundo» (Juarroz, 2012: 219), y de que el renacer del lenguaje supondrá asimismo el renacer de la realidad y de un espacio de vida completamente inédito. Conserva la ferviente creencia del desnombrar para volver a nombrar como modo de nueva génesis expresiva, convencido de que «cuando todas las palabras / vuelvan a ser comienzo, / también el hombre / empezará de nuevo» (Juarroz, 2012: 137).

Si retomamos a Gaston Bachelard, esta verticalidad de la caída al origen para ascender a una nueva creación nos recuerda a las imágenes aéreas de su obra *L'air et les songes*, porque el pensador, al buscar esa elevación psíquica, habla de «las imágenes de la desmaterialización» (Bachelard, 1994: 23), que podríamos asociar con esta poética del fragmento, la descomposición y la ruina, con este proceso en el que nos encaminamos hacia un «espacio profundo de descenso donde la desaparición del fondo, del suelo, de lo definido, da paso a lo abierto como concepto de máxima posibilidad, invirtiendo el valor negativo» (Saldaña, 2014b: 48). De acuerdo con el poeta, «lo invisible no es la negación de lo visible, / sino tan solo su inversión y su meta» (Juarroz, 2012: 182). De forma que la verticalidad estaría tratando de alcanzar esa apertura a la inversión, intentando lograr que lo inhabitual significara o sugiriese más que lo habitual, a través de una torsión del lenguaje y de la imagen que enlaza precisamente con la idea juarrocia de que «el revés es la zona / donde se encuentra todo lo perdido» (Juarroz, 2012: 182), y eso explica propuestas como «echar a andar cabeza arriba» (Juarroz, 1991: 89). Porque el revés y la inversión son al fin y al cabo paradojas. Centran sus imágenes poéticas en poner en trance tanto la realidad como el lenguaje que empleamos para nombrarla; se preocupan por cuestionar lo conocido para tratar de alcanzar desde allí lo perdido, lo no nombrado; insisten en plantear preguntas pero sin el fin último de encontrar respuestas, sino porque «todo arte tiene algo de interrogación, algo de pregunta hacia el fondo de las cosas» (Juarroz, 2001: 18) que se lanza al pozo convertido en abismo, más allá de los límites, simplemente dirigiendo la voz hacia la verticalidad de lo profundo.

Por eso el bonaerense se centra en «tallar el antisigno de las cosas», en dar la vuelta al mundo, invertir los lugares conocidos y la realidad frecuentada y «empezar la ferviente antihistoria / de crear antimundos», encaminándose a buscar conceptos verticales como el «antipájaro» o la «anticaída», y conceptos expresivos, como lo serían el «antisilencio» o el «antilenguaje» (Juarroz, 2012: 151, 240, 162, 162, 211 y 202). Porque «lenguaje y contralenguaje constituyen en Juarroz un sistema, un código, una identidad» (Paz, 1995: 63). Y del mismo modo que en los neologismos juarrociaños de prefijación negativa veíamos un

descenso, en este caso también apreciamos otros con una prefijación que nos traslada no únicamente a la negación de la palabra sino también a su inversión, a su revés, a un lenguaje en trance en el que «ser algo es ya una forma de no serlo» y «ser hombre es un quehacer de no ser hombre» (Juarroz, 2012: 208).

2.4. La voz de la profundidad

Nos encontramos ante la esencia de una hondura que nuestro poeta parece haber heredado de Antonio Porchia, cuya poesía se presentó siempre para Juarroz «como una extraordinaria oportunidad para reflexionar sobre la profundidad» (Saldaña, 2014b: 310). De hecho, en cierta ocasión, al referirse a la concepción poética porchiana, Juarroz concluye reconociendo esa vinculación al plantear la pregunta de si ha hablado de Porchia o de él mismo y considerar acto seguido «que la profundidad no admite estas diferencias» (Juarroz, 2001: 105), porque en definitiva esa conciencia vertical es el nexo que los identifica.

En Porchia advertimos muy bien este eje cuando dice: «Lo profundo de mí es todo. Pero es todo sin yo. Es que todo lo que es profundo solamente es todo» (Porchia, 2006: 92). Porque ambos se borran a ellos mismos del poema, centran su poesía en el pensamiento y buscan la esencia de la hondura, y el propio Juarroz reconoce claramente esa influencia. De ahí que nuestro poeta describa a Porchia como «una prueba viva de la profundidad de lo elemental», que identifique su voz con «un abismo: la posibilidad de escuchar lo profundo» (*apud* González y Toledo, 1990: 52 y 47), que sugiera que en su presencia «cada palabra se volvía profunda por su atención», que aluda a sus pensamientos como «voces que vienen de las profundidades interiores» y que explique que lo que los une «más fundamentalmente es la dimensión de hondura, profundidad, esa tendencia *»*» (*apud* González y Toledo, 1990: 59, 50 y 63).

Y si nos remontamos a las *Voces* de Porchia lo advertimos. Vemos que su obra de algún modo también busca el ascenso a la trascendencia y rechaza la superficialidad desde el cronotopo vertical, al hacer uso de frecuentes inversiones paradójicas a las que se asemejan estos reveses juarrocianos. De hecho, en una de sus *voces* encontramos esa apertura a lo sin fondo, porque señala: «cuando lo superficial me cansa, me cansa tanto que para descansar necesito un abismo» (Porchia, 1979: 18), de forma que hallamos esa imagen de lo abisal y del pozo como apertura a la profundidad de lo que no presenta fondo y por tanto límites. Del mismo modo, encontramos la concepción dinámica de la profundidad de quien es consciente de que para ascender es preciso haber descendido o caído primero, como advertimos cuando

sugiere que «para elevarse es necesario elevarse, pero es necesario también que haya altura» (Porchia, 1979: 116). La inversión total, idéntica a la que plantean tanto Juarroz como Bachelard en su idea de la caída del revés, en la que profundizaremos más adelante, la apreciamos en otra voz que asegura que «las alturas bajan, subiendo» o en «si el hombre tuviese alas, bajaría más», o en la que afirma «Es más fácil levantar la caída que no dejarla caer. Déjala caer y ya la levantarás» (Porchia, 2006: 132, 116 y 125). Y la apertura del pensamiento a lo sin fondo y la profundidad la advertimos en otra imagen vertical muy significativa que dice «subir, subir y, alcanzada la cumbre, se contempla un abismo», o también en la voz que dice «Nadie puede ir más allá. Y más allá hay un abismo» (Porchia, 2006: 125 y 70).

Así, tanto en Porchia como en Juarroz y en Bachelard la verticalidad resulta fundamental; una verticalidad dinámica que también estaría relacionada con la profundidad del pensamiento, con la poesía que, como dice el bonaerense, busca «una dimensión mayor [...] que va más allá, que es el *pensar*» (Juarroz, 1994: 20). Por eso nuestro poeta indaga en la verticalidad y da la vuelta a los pensamientos hasta entonces conocidos. Por eso explica que él considera que «la profundidad es el vacío afirmativo, la negación que se transfigura en sí» y que «la cuestión profunda parece para el hombre la simultaneidad y no la alternativa: ser y no ser al mismo tiempo» (Juarroz, 2001: 97): identidad y alteridad que se funden en el espacio en el que el poeta ha acabado por desnombrarse a sí mismo para ceder el lugar trascendente al nuevo nombramiento de la realidad.

Incluso al referirse a la poesía emplea Juarroz este prefijo antitético y paradójico en el que nos encontrábamos, porque alude a ella como un «antioficio», como «un modo de oficiar en sentido casi litúrgico» (Juarroz, 1986: 372). Y realmente este sentido litúrgico del abismo enlaza con lo inefable, con lo que el poeta denomina «el espacio de lo imposible, que a veces parece también el espacio de lo indecible» (Juarroz, 1986: 371). Porque en ese lugar es donde se mueve su poesía, donde su pensamiento plantea sus preguntas, y esta idea de que «la poesía es una mística de la realidad» (Juarroz, 1986: 379) reincide todavía más en la ascensión que conlleva la caída vertical, y da aún más sentido si cabe a ese retorno a los orígenes y ese sacrificio nominal que acaban por conducir a una nueva creación y un bautismo, basados en la idea, quizás, de que «la creación es un acto de imaginación» mediante el que la fe ha recuperado «la acción original, la creencia original» (Juarroz, 2012: 203) y ha conseguido reconstruir desde allí un nuevo mundo. De acuerdo con esto, para el bonaerense «el mundo es sólo un dios que se deshizo» (Juarroz, 2012: 175), y a la hora de rehacerlo y de

volver a fundar esa creación es cuando cobra relevancia esa verticalidad como elevación, ya que el poeta considera que «la expresión poética exige una ascesis que logre una desnudez» (Juarroz, 1994: 19).

Además, vemos otras confluencias entre Juarroz y las imágenes del pensador francés en su obra *L'air et les songes*, porque Bachelard de hecho alude a la «psicología de la verticalidad» y nos dice que «el aire imaginario es la hormona que nos permite crecer psíquicamente» (Bachelard, 1994: 117 y 22), como si esta idea del aire tuviera su correlato ígneo en la verticalidad de la vela; y el poeta argentino tiene un poema en el que también asocia la verticalidad de su abismo con una imagen aérea. Escribe: «Estar. / Y nada más. / Hasta que se forme un pozo abajo. / No estar. / Y nada más. / Hasta que se forme un pozo arriba. / Después, / entre ambos pozos, / se detendrá un instante el viento» (Juarroz, 2012: 294). Este viento juarrociano y el aire bachelardiano, fluidos como la palabra misma, pueblan el movimiento de ascensos y descensos.

En la obra del francés, además, hallamos este dinamismo en un aforismo que dice que «el que no asciende, cae», porque «el hombre, como hombre, no puede vivir horizontalmente» (Bachelard, 1994: 21). Y Juarroz escribe: «caer de vacío en vacío, / como un pájaro que cae para morir / y de pronto siente que va a seguir volando» (Juarroz, 2012: 162). De manera que la verticalidad de nuevo estaría apelando a la profundidad de un crecimiento en el psiquismo del sueño, a esa necesidad aérea de descender para después poder subir, a «la doble posibilidad de soñar cayendo y de soñar subiendo» (Bachelard, 1994: 139); porque, de hecho, para alcanzar esa elevación, esa apertura a lo sin fondo, Bachelard también alude a una caída previa, asegurando que «en el vuelo onírico, si volvemos a la tierra, el impulso nuevo nos devuelve en seguida nuestra libertad aérea» (Bachelard, 1994: 42). Y en su análisis de esta psicología dinámica de la imaginación creadora «apenas encontramos la imaginación de la caída sino como una ascensión al revés» (Bachelard, 1994: 27), como un «abismo invertido» (Bachelard, 1994: 135), al igual que sucede en la poesía de Juarroz, en la que percibimos algo similar en versos que buscan «una niebla tan densa / que no sepamos / si subimos o caemos» (Juarroz, 1991: 235).

Y por eso, el poeta identifica los descensos con ascensos dentro de ese eje vertical, como cuando escribe: «Perdido entre las altas torres / voy cavando hondos pozos / en busca del punto de encuentro, / la dimensión donde la altura / cabe ya en la profundidad. / Allí donde los pájaros / vuelan también adentro de la tierra» (Juarroz, 1991: 155). También Bachelard alude a esta idea, porque asegura que este tema, «el tema de la caída hacia arriba»,

que veíamos también en los versos de Porchia, «no es nada raro entre los poetas» (Bachelard, 1994: 134), porque en el fondo la conciencia vertical no radica sino en la apreciación de que «todo camino aconseja una ascensión» (Bachelard, 1994: 21). Una ascensión, esta, que advertimos en imágenes verticales muy propias del bonaerense, como el crecimiento seminal desde la nada, cuando recuerda que «las semillas están en todas partes: / es preciso enseñarles a brotar»; o cuando asegura que «hay que educar a las semillas de la nada / para que puedan germinar como las otras» (Juarroz, 2012: 293), para lograr ese crecimiento o ese ascenso desde la nada, desde el abismo, desde el vacío, que enlaza con el «crecer es levantarse» bachelardiano (Bachelard, 1994: 120). Porque para levantarse es necesario estar abajo, así como para ascender es preciso haber descendido, haber caído, buscar la elevación desde un lugar tan transitado por Juarroz como lo es el espacio de lo que repta por debajo de lo visible, esto es, la visión de lo subrepticio.

Y es que la percepción poética del bonaerense también es profundidad. En uno de sus poemas, de hecho, apreciamos cuatro formas distintas de mirar dentro de este eje vertical, que se corresponderían con una visión descendente, otra ascendente, una tercera que ahonda en la verticalidad y otra cuarta que busca trascender a lo que hay detrás. De esta forma, la primera de todas es «una mirada hacia abajo / que horada la tierra / y excava galerías / que se van sin querer hacia los muertos» (Juarroz, 2012: 196).

Advertimos, por tanto, el movimiento descendente, la arqueología que cava en busca del origen del lenguaje, que perfora la grieta y la convierte en hoyo, abre el hoyo hasta transformarlo en pozo y ahonda en el pozo hasta encontrar el abismo. No obstante, al encaminarse hacia ese origen del significado de las cosas, la mirada se encuentra con un lenguaje muerto y enterrado por el uso. Y entonces se busca el segundo movimiento, el ascenso, simbolizado a través de «una mirada hacia arriba / que rompe la cáscara del cielo / y que penetra en sus túneles» (Juarroz, 2012: 196), una elevación de la conciencia psíquica desde la caída anterior, una ruptura de los límites conocidos que busca ahondar en lo encubierto y profundizar en lo que no se aprecia a simple vista. Y después del descenso y del ascenso llega la tercera visión, «una mirada vertical hacia sí misma / que salta a veces como una pelota de trapo / y descubre en la falsa hipótesis de su caída / un pedazo de pan del infinito» (Juarroz, 2012: 196). De forma que aquí ya encontramos la conciencia de la verticalidad, la apertura a lo que no tiene fondo tras la ruptura del término conocido, el salto que va más allá del espacio en el que se esperaba que terminara, una falsa caída que implica una ascensión y, en definitiva, las posibilidades inéditas del infinito creativo. Y por último

hallamos una visión en la que «detrás, bien detrás de esa mirada, / queda otra todavía: / la mirada que va a comer el pan, / la mirada sin dueño» (Juarroz, 2012: 196). Una mirada que va más allá de la ceguera propia de la rutina y se convierte en mirada sin identidad, enajenada, extrañada, en visión de la otredad, en punto de vista que finalmente se centra en lo que hay más allá del pozo, el aire y la vela; que asciende al otro lado de las cosas, que trasciende hasta encontrar en la apertura al infinito y al abismo la creación, el pan de cada día de su verdadero y nuevo hogar.

El poeta, a través de una imagen habitual que se convierte en inusual e inédita por medio de su revés, advierte en otro texto: «Hay huellas que no coinciden con su pie. / Hay huellas que se anticipan a su pie. / Hay huellas que fabrican su pie. / Hay huellas que son más pie que el pie» (Juarroz, 2012: 144). Y aquí apreciamos que la percepción de la huella, lo subrepticio, invisible en tanto que se encuentra debajo del pie, de lo visible, va ascendiendo paulatinamente desde ese lugar oculto de la caída por medio de la gradación que nos brinda el poeta. De ahí que la huella, el espacio inédito al que aspira la poesía, no coincida con el pie, con aquello gastado por el uso por haber sido demasiado frecuentado, y que después pase a anteceder a lo visible, incluso a fabricar esa nueva significación desde el acto creador, *poiético*, alcanzando así finalmente la arquitectura juarrociana del «mayor realismo posible» (Juarroz, 1986: 377), la ontología del verdadero ser y, en definitiva, el cronotopo de la verticalidad al que la palabra se eleva tras haber rebasado el espacio abisal que se abre a la trascendencia, a ese ascenso al otro lado de las cosas a partir de su caída aérea.

3. Policoralidad del cronotopo vertical

El cronotopo vertical de Bachelard y Juarroz, por lo tanto, parece responder a una caída espacial, temporal, imaginativa y lingüística hasta el fondo de las cosas que implica una posterior ascensión a la trascendencia. Pero cabe destacar que no es este un interés único y exclusivo de estos dos autores, sino que podemos advertir vínculos similares en las perspectivas de otros poetas altamente heterodoxos como lo fueron Edmond Jabès (1912-1991) y José Ángel Valente (1929-2000), dos orantes del verbo que trabajaron propuestas parecidas, circundantes a esta verticalidad en sus imaginarios poéticos. Y es que, en cierto sentido, tanto Bachelard como Juarroz, Porchia, Jabès y Valente forman una policoralidad de autores heterodoxos cuyos dinamismos verticales podrían analizarse a la luz de lo que en ocasiones parece acercarse a una actualización en clave lírica de las ideas hermenéuticas y simbólicas de ese texto críptico que es la *Tabula Smaragdina*, en el que el plano celeste y el

terrestre confluyen en la unidad del Todo, el Uno, el *Ouroboros*, ya que en el punto segundo de la *Tabula*, leemos: «Lo que está más abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo. Actúan para cumplir los prodigios del Uno» (Luck, 1995: 421), y en el punto séptimo, la fusión del cielo y la tierra es evidente, porque se dice: «Usa tu mente por completo y sube de la Tierra al Cielo, y, luego, nuevamente desciende a la Tierra y combina los poderes de lo que está arriba y lo que está abajo» (Luck, 1995: 422).

Advertimos así ese cronotopo de la verticalidad, que Valente y Jabès expresan por medio de imágenes de reveses paralelos, cuando ambos confluyen en un mismo eje axial al escribir: «le ciel regarde vers la terre» (Jabès, 1987: 52-53) o «el cielo del revés mira hacia arriba / y apunta hacia su bóveda terrestre» (Valente, 2019: 134). Y lo mismo ocurre en la imagen agreste y aparentemente superficial de un grano que, sin embargo, logra vivir la experiencia del abismo al ponerse en relación con el firmamento, como vemos en «La semilla contiene todo el aire; / el grano es sólo un pájaro enterrado; / la nube y la raíz sueñan lo mismo» (Valente, 2019: 134) o en «Le bleu du ciel est le bleu de l'espace que portent en elles les racines [...] Le grain scintille» (Jabès, 1997: 79). De esta manera, del mismo modo que la semilla de Valente contiene todo el aire, la raíz de Jabès contiene todo el cielo, el infinito, y los textos de ambos autores confluyen en una imagen en la que el grano jabesiano centellea, como una estrella en el suelo, y el grano valentiano nos remite al sueño del vuelo bajo la forma de un pájaro en la tierra.

Por todo esto podemos advertir cómo el cronotopo vertical que nos aporta la lectura de Roberto Juarroz a la luz de Gaston Bachelard tiene mucho que ver con un espacio y un tiempo propios de autores que escribieron en los márgenes, de voces heterodoxas que supieron apartarse de las camarillas y los cenáculos de su tiempo para comprometerse única y exclusivamente con el lenguaje, entregarse a una imagen en la que pudieran confluír poesía y pensamiento, y, finalmente, excavar sus peculiares rebotes hacia la luz de la palabra en el vuelo abisal de lo poético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1999), *La intuición del instante*, 2.^a ed., trad. J. Ferreiro, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (1994), *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcin, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (1985), *El derecho de soñar*, trad. J. Ferreiro Santana, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

- BACHELARD, Gaston (1975), *La llama de una vela*, trad. Hugo Gola, Caracas, Monte Ávila Editores.
- CICHOCCA, Marta (2004), «Hay que de decir también el silencio. Sobre la *Poesía Vertical* de Roberto Juarroz», en D. Attala, S. Delgado y R. Marc'hadour (dir.), *L'écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 163-174.
- ERASO BELALCÁZAR, Mario (2010), «Roberto Juarroz y *Poesía=Poesía*: historia de una revista sin historia», *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 39, pp. 373-390.
- GONZÁLEZ, Daniel y Alejandro Toledo (1990), *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*, México D. F., Universidad Autónoma Metropolitana.
- JABÈS, Edmond (1987), *La mémoire et la main*, Montpellier, Fata Morgana.
- JUARROZ, Roberto (2012), *Poesía vertical*, ed. Diego Sánchez Silva, Madrid, Cátedra.
- JUARROZ, Roberto (2001), *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé.
- JUARROZ, Roberto (1994), «Lengua, poesía y ser», *Vuelta*, n.º 208, pp. 18-23.
- JUARROZ, Roberto (1991), *Roberto Juarroz. Poesía vertical. Antología*, ed. Francisco José Cruz Pérez, Madrid, Visor.
- JUARROZ, Roberto (1986), *Poesía y realidad*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- LECOURT, Dominique (1975), *Bachelard o el día y la noche. Un ensayo a la luz del materialismo dialéctico*, Madrid, Anagrama.
- LUCK, Georg (1995), «La Tabla de Esmeralda», en *Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, trad. Elena Gallego Moya, Madrid, Gredos, pp. 419-422.
- PAZ, Octavio (1995), «Roberto Juarroz, el pozo y la estrella», *Vuelta*, n.º 222, p. 62.
- PORCHIA, Antonio (2006), *Voces reunidas*, Valencia, Pre-Textos.
- PORCHIA, Antonio (1979), *Voces*, Buenos Aires, Hachette.
- SALDAÑA, Alfredo (2022), *Romper el límite*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SALDAÑA, Alfredo (2019), «Cultivar un vacío secreto. Poesía y silencio en José Ángel Valente y Roberto Juarroz», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, n.º 4, pp. 29-52.
- SALDAÑA, Alfredo (2014a), «La palabra abisal de Roberto Juarroz», *Ínsula*, n.º 813, pp. 41-43.
- SALDAÑA, Alfredo (2014b), «Roberto Juarroz: la palabra enterrada», *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 43, pp. 299-324.
- SALDAÑA, Alfredo (2013), «Roberto Juarroz: *Poesía vertical*», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 19, pp. 391-398.
- SÁNCHEZ TRABALÓN, Julio (1995), *Gaston Bachelard (1884-1962)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- VALENTE, José Ángel (2019), *Poesía completa*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

***LA NUEVA MASCULINIDAD DE SIEMPRE. CAPITALISMO, DESEO Y
FALOFOBIA***, ANTONIO J. RODRÍGUEZ, BARCELONA, ANAGRAMA, 2020,
240 PÁGINAS¹

OIER QUINCOCES

oier.quincoces@ehu.eus

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO UPV/EHU

Que la masculinidad es un tema de actualidad es evidente, entre otras cosas, no solo por el lugar central que las cuestiones de género han ocupado en el debate público de un tiempo a esta parte, sino por la gran cantidad de literatura que, más allá de los cauces puramente académicos, se ha escrito al respecto en los últimos tiempos. Es el caso de títulos como *Nuevos hombres buenos* (2017) de Ritxar Bacete, *El hombre que no deberíamos ser* (2018) de Octavio Salazar o del libro que nos ocupa.

En *La nueva masculinidad de siempre* (2020), texto escrito a la luz del nuevo auge del feminismo en nuestra sociedad y de un cuestionamiento cada vez más acusado del privilegio masculino, Antonio J. Rodríguez, según se lee en la contraportada, «explora los modos en que la experiencia masculina busca dar respuesta a los desafíos que convenientemente la discuten en nuestro tiempo». Dicha exploración tiene lugar a lo largo de doce capítulos en los que se tocan temáticas y áreas tan diversas como la economía, el deporte, la cultura popular o las relaciones afectivo-sexuales.

El primer capítulo, titulado «Eslalon sobre el deseo», trata precisamente la idea del poliamor como alternativa a la territorialidad y los juegos de poder en los que se basan las relaciones monógamas tradicionales, en las que no se concibe el deseo como una realidad

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a una beca predoctoral para la formación de personal investigador otorgada por la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

plural, algo que para el autor es impensable a día de hoy: «si como miembros de sociedades modernas toleramos el libre flujo de conciencia libidinosa, ¿por qué entonces consideramos una traición la proyección del amor hacia un cuerpo?» (16). No obstante, lejos de aportar nociones que permitan al lector entender el poliamor como una forma viable y sana de gestionar los afectos, el texto se limita a comparar ambos modelos, el monógamo y el plural, únicamente en términos cuantitativos y a señalar una dependencia emocional común a los dos. De hecho, que la infidelidad se presente como un constructo del heteropatriarcado no implica que una relación abierta esté desligada del mismo, pudiendo dar lugar a nuevas formas de dominación de las que no se habla en el texto.

«Suma cero», segundo capítulo del libro y quizá uno de los más significativos, problematiza el concepto de *nueva masculinidad* y lo distingue de la lucha feminista, a la que no siempre va ligado. Si bien es cierto que han surgido nuevas sensibilidades masculinas que abogan por la igualdad y asumen la deuda histórica contraída con la mujer, también lo es que la masculinidad hegemónica ha encontrado nuevas vías para asegurar su pervivencia, mediante el refinamiento y la sofisticación de algunos de sus postulados, sin renunciar por ello a las más tradicionales, puestas al día por una extrema derecha —la llamada *alt-right*— que se apoya en la reacción beligerante de determinadas capas de población ante la perspectiva de una nueva quiebra, la del género, unida a la económica. Así pues, hay un problema, como se hace ver en el texto, cuando se habla de *nuevas masculinidades* en general, como de una categoría que engloba cualquier alejamiento —por ligero y superficial que sea— de la norma patriarcal, pues en muchos casos esa nueva masculinidad sigue siendo la de siempre.

Una vez planteada esta cuestión, se esbozan algunas de las tensiones y fracturas con las que tiene que lidiar el feminismo en la actualidad, como el carácter conservador y reaccionario de ciertas facciones o su tendencia a excluir a otros colectivos y movimientos de su lucha. Dentro de estos obstáculos, Rodríguez también incluye todo ese aparato discursivo, procedente en gran medida de determinados sectores de la izquierda, que concibe el feminismo como una suerte de «políticas de la diferencia» cuya consecuencia directa es la «atomización del progresismo» (30) en beneficio de la derecha. Presentar y cuestionar estas

divergencias es ya de por sí relevante, pero es posible que el lector eche en falta una contextualización, por breve que sea, de las consecuencias sociales que implican².

En cuanto al tercer capítulo, «Travesía del desierto», el autor pone en paralelo la deriva de la masculinidad ya aludida con la deriva económica a través de la figura del hombre de negocios y de sus diferentes manifestaciones tanto en la ficción como en la realidad: desde el *yuppie* de *American Psycho* o el gurú de las finanzas de *El lobo de Wall Street*, representantes de «una masculinidad que no es capaz de controlarse a sí misma» (42), hasta los grandes directivos de hoy, que ven en la disciplina y el autocontrol el camino a una mayor productividad, o visionarios de nuestro tiempo, como Steve Jobs o Elon Musk. En el caso de estos últimos se suele destacar su capacidad de sacrificio, su particular «travesía del desierto» (48) hasta el éxito, narrativa que Rodríguez extrapola a ámbitos como el deportivo o el literario, presentándonos otros ejemplos del ya manido «hombre hecho a sí mismo», como Rafa Nadal, LeBron James o Gabriel García Márquez, quien tuvo una vida precaria y casi conventual en sus inicios como escritor. Sin embargo, y esta es la clave del capítulo, estos grandes relatos de superación rara vez hacen referencia a las redes de apoyo que los hicieron posibles. En el caso de García Márquez, no hay que olvidar que fue gracias a su esposa, Mercedes Barcha, quien llegó a empeñar sus joyas familiares, que *Cien años de soledad* pudo ver la luz. Por no hablar del resto de labores y cuidados que permitieron a la familia salir adelante y al propio García Márquez seguir escribiendo. Ejemplos así abundan en nuestra historia literaria (Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, Julio Cortázar y Aurora Bernárdez, Vladimir y Vera Nabokov, etc.) y dan fe de una desigualdad estructural que reconoce el sacrificio de unos y da por hecho el de otras: «desconocer lo que tu mujer ha hecho por tu escritura no habla bien de ella, sino muy mal de ti» (51).

Acto seguido, en «Chulería», se aborda la música urbana, más concretamente el hiphop y el rap, géneros marcadamente masculinos, pero que también han experimentado su propia evolución y que integran otras problemáticas como la discriminación racial. En ese sentido, el autor parte de estéticas y artistas diferentes dentro de dichos géneros para tratar ciertos elementos (el culto al cuerpo, el consumo de alcohol y otras drogas, la ostentación

² No hay más que pensar, por ejemplo, en la radicalización del discurso transexcluyente en los últimos tiempos y en lo mucho que han coincidido al respecto ideologías políticas supuestamente antagónicas.

Oier Quincoces (2022): «La nueva masculinidad de siempre. Capitalismo, deseo y falofobias», Antonio J. Rodríguez, Barcelona, Anagrama, 2020, 240 páginas», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 181-186.

del lujo, etc.) que han sido, en mayor o menor medida, determinantes a la hora de proyectar una masculinidad muy concreta, alentada con frecuencia por la propia industria musical.

Los siguientes dos capítulos se desvían un tanto del tema principal del ensayo. Mientras que el quinto se centra en el rol que actualmente desempeñan los medios y las redes sociales en el mundo intelectual y literario, el sexto es una entrevista a María Riot, activista y trabajadora sexual argentina, en la que, más que una valoración del papel de la prostitución en la construcción de la masculinidad, se plantea una postura contraria al denominado «feminismo abolicionista» (95), que aboga por la supresión del trabajo sexual.

El capítulo siete, por su parte, gira en torno a la imagen, la apariencia y la exhibición de uno mismo, aspectos por los que el hombre medio comienza a interesarse más a partir del auge de las redes sociales, si bien ya existía la figura del dandi, que aunaba «coquetería y subjetividad masculina» (106). Esta premisa permite a Rodríguez introducir sus reflexiones sobre el selfi, el lujo, la moda o el consumismo, algo alejadas también de la que debería ser la línea general del libro.

En lo que respecta al capítulo ocho, «Masculino singular», incluye algunas consideraciones sobre la paternidad, siendo además el que más elementos autobiográficos incorpora, ya que el autor también habla de su experiencia como padre. Del mismo modo, y partiendo una vez más de elementos de la cultura popular, Rodríguez contrapone dos modelos de hombre muy vinculados a la heterosexualidad: el padre de familia y el *playboy*. Mientras que este último goza de un descrédito cada vez mayor, el primero se encuentra en un momento de revalorización, e incluso idealización (136), debido en parte a la consolidación de la mujer en el mundo laboral, lo que ha desembocado en un ejercicio más activo de la paternidad. Esta situación plantea otra serie de cuestiones aludidas por el autor, pero sin tratarlas en profundidad, como la desigualdad laboral o la distribución de los cuidados. Por último, se ahonda en la razón de ser de esta *nueva paternidad*, que en ocasiones es vista como un ejercicio de vanidad guiado por una voluntad de trascender a través de los hijos.

El tramo final del libro lo conforman tres capítulos centrados en la violencia y sus diferentes dimensiones, sobre los que se volverá a continuación, y un capítulo final, «Retratos disidentes», compuesto de varias conversaciones con «distintas creadoras y amigas», que pretende funcionar al mismo tiempo como «ensayo colectivo» y como «colección de retratos de una época» (199), doble objetivo que solo se cumple en parte. Y es que, si bien pueden

ser interesantes las vivencias y posturas de Elizabeth Duval, Anna Pacheco o Rubén Serrano, la mayoría de estas conversaciones no hacen referencia a la masculinidad, sino que se limitan a presentar ideas sueltas que no guardan demasiada relación con el conjunto del ensayo.

Volviendo ahora a los tres capítulos previamente mencionados, los referentes a la violencia, el primero de ellos, cuyo título es «Víctimas pero verdugos», trata sobre la violencia ejercida desde los márgenes, esto es, desde posiciones discriminadas. Rodríguez engloba aquí tipos de violencia tan dispares como el terrorismo yihadista, la matanza de Columbine en Estados Unidos o los atentados obra de los llamados *incel* o «célibes involuntarios», hombres que, no encontrándose en el centro de la masculinidad hegemónica, tampoco logran mantener relaciones sexuales con mujeres, lo que desencadena actitudes misóginas y violentas por su parte, como una suerte de restauración de la virilidad perdida.

El temor a dicha pérdida, la de los privilegios de género, también alimenta otro tipo de violencia, la discursiva, a la que se hace referencia en el siguiente capítulo, y que se basa en «señalar los atropellos cometidos en nombre de la igualdad» en lugar de «sus propiedades emancipatorias» (162). Igualmente, el texto pone sobre la mesa el debate, a raíz del #MeToo, de la posibilidad de separar obra de autor, así como las formas en que el llamado «neomachismo o posmachismo» (161) trata de deslegitimar cualquier respuesta a la desigualdad.

Por último, en «Ultraviolencia en la frontera», se recogen varios episodios de violencia hacia mujeres de países subdesarrollados o en guerra, lo que permite corroborar lo afirmado por Rodríguez unas páginas antes: «[...] la violencia machista es absolutamente transversal a todas las razas, a todas las religiones y a todas las clases sociales» (180-181).

No obstante, es necesario ir más allá y señalar que la violencia opera a diferentes escalas y que al hecho de ser hombre o mujer pueden sumársele otros condicionantes (raza, clase, orientación sexual, etc.) que contribuyen a agravar o mitigar dicha violencia. Por tanto, no se trata únicamente de una categoría transversal, sino acumulativa. Esto es, precisamente, a lo que apunta el concepto de *interseccionalidad* acuñado por Kimberlé Crenshaw, planteamiento que no termina de reflejarse en el presente ensayo. Está muy bien que se dé voz a María Riot para que el lector tenga otra visión de lo que puede ser el trabajo sexual, pero sus circunstancias no son las mismas que las de, por ejemplo, las mujeres de las que se habla en el capítulo once, refugiadas o residentes en países devastados —algunas de ellas trans— que se ven obligadas a ejercer la prostitución para subsistir. Rodríguez presenta estas

dos coyunturas, pero no las conecta entre sí ni las sitúa dentro de lo que es una realidad mucho más compleja, hecho que se aprecia en comentarios como este, reduccionista y problemático cuanto menos:

En un entorno capitalista como el nuestro, bloquear las vías de acceso al mercado de trabajo por simples criterios de moralidad subjetiva es coartar libertades. Lo que para unos es “vender el cuerpo”, para las trabajadoras es “prestar un servicio”; lo que para unos es ponerse al servicio del patriarcado, para ellas es hacer jiu-jitsu con él (36).

Con todo, *La nueva masculinidad de siempre* es un libro de actualidad en muchos aspectos, no solo porque toca temas, episodios y debates muy presentes en el día a día, sino por la diversidad de las referencias culturales que maneja, desde las puramente literarias o académicas hasta otras más populares (cine comercial, series de televisión, música urbana, etc.). Asimismo, en lo que a la literatura se refiere, aporta alguna consideración interesante a propósito de la imagen autorial, como la inoperancia del mito del escritor como misántropo, figura romantizada en el pasado por comportamientos que hoy se considerarían despreciables o producto de una virilidad obsoleta (50, 89). Sin embargo, y este es el principal problema del ensayo, la pluralidad de conceptos, ideas y perspectivas que ofrece no se corresponde con un desarrollo lo bastante profundo de los mismos, lo que llega incluso a desviar el foco del tema principal. Además, no se proporcionan unas conclusiones sólidas que permitan entender a dónde quería llegar el autor y se nota la ausencia de un análisis más detallado y coherente de los términos que, a fin de cuentas, constituyen el título de la obra.

**«LA ERA DEL RE(C)»: *REMAKE*, BRUNO GALINDO, BADAJOZ,
ARISTAS MARTÍNEZ, 2020, 192 PÁGINAS**

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA

cristina.guva@gmail.com

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

«si no es novedad, será *revivab*»,
Raquel Taranilla, *Noche y océano*

«Lo real es una marca»
Javier García Rodríguez

Es apropiada la palabra *era* para denominar un periodo de tiempo o una época porque siempre formulamos estas en pasado, en el nostálgico, aunque imperfecto pretérito en el que construimos la Historia al sumar a la memoria una focalización actual. *Remake*, de Bruno Galindo, es una novela que preconiza el fin de la Historia por la ausencia de un futuro desde el que crear esas nuevas narrativas y por el excedente de memoria reiterada en el bucle melancólico. Es también una obra que tematiza y practica las ideas de Jean Baudrillard respecto a la era del simulacro, fenómeno asociado a su vez con la era de la información (la del paso de la mecánica analógica a lo digital) y la era de la imagen. Como explicaba José Luis Molinuevo, «no es lo mismo la representación de la realidad [analógica] que la creación de realidad [digital]» (2004: 21). Es esta (re)creación de realidad como copia de un original que no existe, o que se ha hecho desaparecer y cuya ocultación es el crimen perfecto, lo que encierra el simulacro. Dicha definición es aplicable a la simulación del pasado en *Remake*,

pues con la apariencia de su desvelamiento lo que se produce es su falsificación, la selección de sus hitos, el subrayado tergiversador de la realidad.

Este concepto de simulacro, característico de la Postmodernidad, hunde sus raíces también en la tradición: ya Nietzsche reflexionaba en torno a que la verdad es una ficción necesaria para la vida, una ilusión construida que hemos olvidado haber creado. En el simulacro se busca la imagen perfecta del mundo, perfecta en el sentido de que es una copia “exacta”, y en el de que materializa nuestra visión idealizada de la realidad, la utopía, o en el caso de esta obra, la memoria o el recuerdo. Al abrir el libro de *Remake*, antes de la portada, la dedicatoria, el exergo y del cuerpo de la novela, encontramos un texto que se repetirá al final. En él, la amante del protagonista, representante de actrices que cobrará protagonismo a lo largo de la obra, dirá: «A lo mejor lo que vivimos no es más que el simulacro de algo que nunca llega a realizarse» (p. 5), y añade que tal vez simulacro y realidad son la misma cosa, mostrando así la inexistencia del original: «Ni rastro del original», dirá el narrador más adelante, en un fragmento que servirá para titular un capítulo.

Hay muchas novelas o relatos actuales en los que se dan las condiciones de posibilidad perfectas para señalar y teorizar el simulacro: la filmación y la reproducción cinematográfica o televisiva y la simulación o suplantación personal, una variación del clásico tema del doble. Una buena muestra es la antología *Mire a cámara, por favor. Antología de relatos sobre tecnología y simulacros*, aunque este trasfondo aparece también en narraciones de variada índole, como en varios lugares de la obra de Juan Bonilla o en la novela *Gordo de feria*, de Esther García Llovet, en el territorio español, y en el ámbito internacional en obras como *Glamourama*, de Bret Easton Ellis. En *Remake*, sin embargo, Bruno Galindo va un paso más allá porque se produce la copia en segundo grado (lo que podríamos llamar *flashbacks* platónicos), la recreación de la filmación (*remake*), por un lado, la recreación de la vida, por otro, y la de la propia literatura, en metaficcional espiral circular.

Remake es la historia de un director de cine que, tras años de trabajo en diversas películas, se dedica a la filmación de escenas publicitarias o sentimentales que servirán de tesoro de la memoria y las esencias para la empresa *Evocalia*. En una de sus grabaciones unos activistas se introducen en el plano de las cámaras y recrean la famosa escena de la escalera de Odessa en *El acorazado Potemkin* de Eisenstein. Se encontrará en un acto social a la citada examante, con quien se irá a casa. Después asistirá, aunque sin invitación, a una fiesta de cumpleaños muy especial, donde un productor recrea las escenas más importantes de su vida

año a año, algunas interpretadas por sus protagonistas, otras por actrices o dobles que memorizan sus líneas y actúan sobre ¿el pasado o el presente? moviéndose en el gradiente de la improvisación. En un momento de la fiesta el director propone al productor trabajar juntos, para que este sea mecenas de su nuevo proyecto audiovisual, pensado sobre la marcha: recreaciones de películas como acción reivindicativa, como la escena que recrea la escalera, que le ha mostrado tras su manipulación técnica. El productor accede, proponiendo convertirlo en un proyecto comercial, y el director proyecta ya en su mente la recuperación de un éxito que posiblemente nunca llegó a ser tal (el simulacro), y que se hará realidad en el futuro con *Potemkin acorazada*, su nuevo, y *apropiado*, proyecto cinematográfico, vendido, para más inri, como nuevo cine social.

Glamourama, la novela de Bret Easton Ellis que mencionamos previamente, posee varias similitudes con *Remake*: la fiesta, el doble, el dinero y la fama como medida del éxito, la continua y actuada representación que es la socialización, un tipo de activismo desconcertante, etc. En ella aparece en una escena un libro de Guy Debord en una mochila de Hermès sobre una mesa. Este guiño al situacionismo y al autor de *La sociedad del espectáculo* muestra la relación entre el simulacro y la espectacularización de la contemporaneidad. Como escribió Debord (2002: 37), «toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación».

Esta acumulación de representaciones se refleja a nivel estructural en *Remake*. La novela se divide en tres grandes partes, a su vez subdivididas en capítulos, donde se van reiterando tanto fragmentos textuales como circunstancias vitales de los protagonistas y creaciones culturales. Este bucle estructural y temático se une a la circularidad que supone que la obra contenga unas páginas repetidas al inicio del libro y en la parte final de la novela, como veremos.

Remake comienza con el protagonista mostrando una «sonrisa del mundo del espectáculo», y esta no solo será el título de un capítulo posterior (muchos capítulos utilizan fragmentos significativos del texto), sino que se repite al final en el fragmento con el que también se iniciaba el libro, que constituye la iteración que cierra circularmente la obra, titulado “Remake”, como la novela. A pesar de que las teorías debordianas tienen ya tantas décadas, su visión del espectáculo como el sentido de un conjunto de prácticas socioeconómicas o como «el *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en

imagen» (Debord, 2002: 50) cobra sentido de nuevo en *Remake*. Lo hace porque se plantea en la novela la recreación como fenómeno mercantil, la monetización de la nostalgia que nació con la crisis, al discernir la imposibilidad no solo de un futuro, sino también de unos sueños que lo esbocen. Como dice la amante también al inicio y al final, «Todo se repite» (que será el título de otro capítulo). Y en el interior del bucle, se halla «una inmensa acumulación de espectáculos», como ejemplifican varias secuencias del texto.

El director protagonista rememora la noche con su amante y el recuerdo de ese momento le produce excitación, sin importar que no hubiera podido consumir el sexo por haber perdido su erección. Tanto los preliminares sexuales como su remembranza volverán a repetirse al final de la obra con las mismas palabras exactas, aunque en cursiva, cual narración de un Pierre Menard en el eterno retorno de lo mismo. Pero el capítulo y la novela se rematan con unas páginas originales, no aparecidas anteriormente: el inicio se había interrumpido cuando el protagonista comprobaba cómo la llave de su casa actual encajaba perfectamente en la cerradura de la antigua. En el fragmento nuevo el director entra ya en su antigua casa y tiene una suerte de anagnórisis, se hace consciente, en el transcurrir entre aquellas habitaciones del pasado y el recuerdo de aquella noche, de que su amante es el elemento cuya periodicidad ha generado su único bucle de felicidad. Ideando entonces lo que le dirá en el futuro, se retrotrae a la infancia o al útero al quedarse dormido en la cama de su niñez mientras succiona su pulgar.

En otro momento, en su trabajo, le tocará realizar el rodaje del anuncio de una empresa de seguros y filmará la simulación de un simulacro de evacuación (copia de segundo grado de nuevo). En esa grabación es cuando algo se altera y comienza a resultarle familiar: un grupo de activistas están recreando en su plano de rodaje la escena de la escalera de Odessa de la película de Eisenstein, ya emulada previamente en muchas otras películas y re-producida aquí con la inserción de algunos de sus fotogramas. En un sueño que tiene su intermitente pareja sexual, una quiromante, que se revela como ella misma de anciana, dirá «Ensayo, acto y repetición». Repetirá estas palabras una vez despierta, y las tres grandes partes de la novela que mencionamos previamente se titulan «Ensayo», «Acto» y «Reiteración». Asimismo, la chica a quien la quiromante leía la mano, que era ella misma de joven, responde: «Ritual, muerte y resurrección».

En otra circunstancia de creación de realidad a través de lo catódico, el personaje «volvió a ver un par de veces más el telediario repitiéndose en bucle» (p. 49). En un pasaje

de la novela se dirá que la revolución televisada no será porque no habrá revolución (p. 108), pero en otro se habla de la repetición como lo único revolucionario (p. 156). Aparece en escena la recreación de la vida del productor en forma de fiesta (“#RemakeParty”), y con ella, además del choque entre el pasado y su copia a través de la obsesión por la fidelidad al original («¡¡¡No fue así, no fue así!!!» [p. 87]), encontramos la copia de segundo grado, nuevamente, con la actriz que representa a su representante en la recreación de un día de 1991. Igualmente se da la teorización sobre las causas del *boom* revivalista y de la necesidad de la recreación, como forma de arte, así como de activismo («la esencia está en el original, pero la espectacularidad está en el *remake*» [p. 161]). De hecho, la narración se torna a ratos buena novela de tesis, aunque no falta de ironía, pues varios de sus discursos son alegatos comerciales para vender el proyecto de película. «El resto es *remake*», diría al inicio de la novela.

El texto incluye también una serie de hojas de excel de cada década que se van insertando como síntesis sentimental y cultural de la vida del protagonista sin nombre. Estas son Historia e intrahistoria entre la realidad y la ficción (los editores de la obra, Aristas Martínez, añadieron acertadamente al final su “excel [10s]” con el catálogo de la colección a la que pertenece la novela, subrayando así este límite ambiguo). Además, los excel son un documento que atestigua cómo el *dejà vu* tiene tanto que ver con el simulacro, pues tenemos la sensación de recordar lo que no ha ocurrido, como con la memoria compartida y la empatía hacia quienes construyen con nosotros nuestro imaginario colectivo.

En conclusión, *Remake* problematiza la retrotopía, la restauración de un pasado recordado como ideal, y plasma con esas páginas finales de la novela, que se añaden al fragmento repetido al inicio, la cualidad espiral del bucle: en la constante repetición se produce siempre una desviación que transforma el círculo en espiral. Bruno Galindo no rompe con la serialidad, pero sí la dirige hacia el futuro, y cierra el bucle para que podamos entender los mecanismos por los que nuestro tiempo, en todos los sentidos, se pliega y forma nuevas orografías con los seísmos tanto del capitalismo como del pensamiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean (2005), *Cultura y simulacro*, trad. Antonio Vicens, Barcelona, Kairós.
DEBORD, Guy (2002), *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos.
MOLINUEVO, José Luis (2004), *Humanismo y nuevas tecnologías*, Madrid, Alianza.