

IMAGINARIOS, DISCURSOS Y NARRATIVAS DE LAS VIOLENCIAS EN LAS LITERATURAS Y CULTURAS HISPANAS

N.º 16 | 2023
ISSI74-8713



cuadernos de

 Neph

COMITÉ EDITORIAL

Dirección

Maria Morant Giner

Secretaría y vocalía de Cuadernos de Aleph

Míriam Gómez Vegas

Equipo Editorial

Adrián Mosquera Suárez

Carmen Rodríguez Campo

Clara Romany Castellano

Diana Nastasescu

Jaime Puig Guisado

Júlia Monte Ordoño

Lara López Millán

María Esteban Becedas

Miguel Ángel Pozo-Montaña

Oier Quincoces

Rafael Negrete-Portillo

Romina Irene Palacios Espinoza

Comité Asesor Internacional

Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo, Italia)

Anna Boccuti (Università degli Studi di Torino, Italia)

Luis Castellví Laukamp (The University of Manchester, Reino Unido)

Jaime Céspedes (Université d'Artois, Francia)

Ana Corbalan (University of Alabama, EEUU)

Alexandra Dinu (Universitat de Barcelona, España)

Sergio Fernández Martínez (Universidad de León, España)

Marina Garone Gravier (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Randa Jebrouni (Université Abdelmalek Essaâdi, Marruecos)

Guillermo Laín Corona (Universidad Nacional a Distancia UNED, España)

Robinson López Arévalo (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Álvaro López Fernández (Universitat de València)

Teresa López Pellisa (Universidad de Alcalá, España)

Núria Lorente (University of Virginia, EEUU)

Audrey Louyer (Universidad de Reims, Francia)

Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia)

José Martínez Rubio (Universitat de València, España)

Rafael Massanet Rodríguez (Universitat de les Illes Balears, España)

Raúl Molina (Universitat de València VIU, España)

Andrea Navarro Noguera (Universidad Nacional a Distancia UNED, España)

Jaume Peris Blanes (Universitat de València, España)

Adolf Piquer Vidal (Universitat Jaume I, España)

Carolina Pizarro (Universidad de Santiago de Chile, Chile)

Elia Saneleuterio Temporal (Universitat de València, España)

Sabine Schlickers (Universität Bremen, Alemania)

Moisés Selfa Sastre (Universitat de Lleida, España)

Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco UPV/EHU, España)

Lorena Verzero (CONICET-Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Christian Wentzlaff-Eggebert (Universität zu Köln, Alemania)

Valeria Stabile (Università di Bologna, Italia)

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

MARIA MORANT (Directora de *Cuadernos Aleph*) 5-7

ARTÍCULOS

La violencia a la que se somete al migrante: un análisis de tres cuentos de Giovanna Rivero
MARÍA ALONSO HERRERO 9-21

Delitos sexuales y secuestro parental: aproximación al perfil victimológico a través de *Palabras
envenenadas* de Maite Carranza
ANA BELÉN ÁLVAREZ 23-35

El silencio como violencia en *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska
AROLA CASTELLA PUJOL 37-55

El magisterio unamuniano en la Generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero
y Luis Felipe Vivanco
CARLA JUÁREZ PINTO 57-75

Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez
IXCHEL MARCOS 77-96

Narraciones imposibles y cadavéricas: las alegorías de la derrota en *Hasta que mueras* (2019), de
Raquel Robles
ROCÍO SIMÓN MORA 97-109

RESEÑAS

«¿Quieres pasarte al lado oscuro de la historia?». Brujas y marketing editorial: una reseña a propósito de la reedición de *La bruja* (2022), de J. Michelet, Madrid, Akal

IRIS DE BENITO MESA 111-118

Lenguaje inclusivo y exclusión de clase (2021), Brigitte Vasallo, Barcelona, Larousse

LUCRECIA DE DIOS 119-123

Las cadenas de la identidad. Poéticas de desarraigo y el viaje en la obra de Andrés Neuman (2022), Javier Ferrer Calle, Iberoamericana – Vervuert

CARLA MIÑANA JUST 125-131

ENTREVISTA

«El objetivo no es que el sujeto *salga* de la violencia, sino que la violencia deje de ejercerse»
(Entrevista con Bibiana Collado Cabrera)

DIANA NASTASESCU 133-138

INTRODUCCIÓN

Hay cosas que nunca desaparecen. Entre ellas se encuentra la violencia. La violencia solo es proteica. Su forma de aparición varía según la constelación social. En la actualidad, muta de visible en invisible, de frontal en viral, de directa en mediada, de real en virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva, y se retira a espacios subcutáneos, subcomunicativos, capilares y neuronales, de manera que puede dar la impresión de que ha desaparecido.

Topología de la violencia (2016), Byung-Chul Han

“Imaginario, discursos y narrativas de las violencias en las literaturas y culturas hispanas”, el volumen número 16 de *Cuadernos de Aleph*, surge de la pregunta por la violencia y sus relaciones con los productos culturales, un amplio y heterogéneo campo de estudio que algunos de los doctorandos y doctorandas de las literaturas y culturas hispanas cuyas inquietudes repensamos a través de la ficción.

Desde los primeros testimonios legados por la literatura occidental estos han funcionado como soportes discursivos destinados a legitimar, justificar, subvertir o cuestionar el uso de esta contra un determinado sujeto o un conjunto de estos. Sin embargo, con el paso del tiempo la violencia ha ido mutando y adquiriendo nuevas formas que han contribuido a naturalizarla e invisibilizarla. La pregunta por el papel que han jugado la literatura y los otros dispositivos culturales en estos procesos nos lleva de vuelta a antiguos debates en torno a su (ir)representabilidad que se avivaron a mediados del siglo XX, tras el horror de Auschwitz, un acontecimiento que evidenció las limitaciones de la representación para comunicar las dimensiones de lo real (Caponá, 2022: 41) y que hacemos extensibles a otras vivencias límites para el sujeto.

¿Pueden los productos culturales dar cuenta de la experiencia de la violencia? Y, acaso, ¿deben hacerlo? ¿Es ético representarla tal y como esta sucede, especialmente en el ámbito de las artes escénicas y creaciones audiovisuales? Y, ¿quién está autorizado para hacerlo? ¿Es legítima la representación por parte de quien no ha vivido el horror? Ileana Diéguez en *Cuerpos sin duelo* (2014) apuntó la paradoja inherente a su representación: su puesta en escena, el relato o la exhibición de imágenes de la violencia pueden contribuir a diseminar el miedo y provocar sobre la población un efecto disciplinador. Por el contrario, la renuncia a su representación podría contribuir a su invisibilización y esto lleva a Didi-Huberman a insistir en la necesidad de “volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia), pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria)” (2012: 26).

Más allá del debate ético acerca de la conveniencia o no del abordaje artístico de las violencias y de la legitimidad para representarlas, existen otras cuestiones relacionadas con lo irrepresentable entendido como “aquella experiencia cuya potencia y dimensiones son tan enormes que resultan inasibles o inabarcables para el humano oficio de la producción e interpretación de signos” (Capona, 2022: 40). Su inefabilidad ha comportado la búsqueda de nuevos códigos, o la experimentación con los antiguos, para traducir a un lenguaje comprensible la experiencia de la violencia. Aunque, tampoco han faltado las obras, mayoritariamente fragmentadas y desestructuradas, que pretenden dar cuenta del colapso que produce su inasibilidad. ¿Cuáles han sido, pues, las operaciones estéticas que a lo largo del tiempo han tratado de visibilizar y denunciar las violencias?

Con este monográfico nos hemos propuesto cartografiar la forma en que “la violencia transforma la vida, los modos de representación, el lenguaje, las imágenes. Permea la vida cotidiana, los hábitos y comportamientos, las iconografías y los imaginarios” (Diéguez, 2014: 43) y cómo se refleja esta impronta en las diferentes literaturas hispanas (entendidas en su sentido más amplio). Así, los 6 artículos, pero también las 3 reseñas y la entrevista a la escritora Bibiana Collado, que lo componen, articulan una mirada amplia y heterogénea en torno a las relaciones biunívocas entre la violencia y su representación cultural. El abuso de menores, la violencia contra la mujer, contra los migrantes y de los vencedores contra los vencidos, en sus dimensiones física y simbólica, son algunas de las prácticas (de largo recorrido) que aparecen recogidas en los diferentes objetos de estudio y obras reseñadas.

La publicación de este número no habría sido posible sin la labor de nuestro comité editorial, integrado por: Adrián Mosquera, Carmen Rodríguez, Clara Romany, Jaime Puig, Júlía Monte, Lara López, María Esteban, Miguel Ángel Pozo-Montaña, Rafael Negrete-Portillo y Romina Palacios. Gracias por vuestro tiempo y trabajo. Mención especial merecen mis infatigables compañeras Diana Nastasescu, por su implicación constante y buen hacer, y Míriam Gómez, por tomar las riendas cuando a mí me faltaba el tiempo. Del mismo modo, agradezco tanto al comité asesor internacional como a los evaluadores externos su indispensable colaboración y apoyo.

Sin embargo, estas no han sido las únicas personas implicadas, hemos contado también con el cariño y asesoramiento de aquellos de la gran familia Aleph que nos precedieron y ayudaron a construir este sendero que ahora nosotras transitamos. Gracias a Alexandra Dinu, Álvaro López, Jose Martínez y, en especial, a mi mentor Jaume Peris (de quien he aprendido todo cuanto sé sobre el complejo entramado de acciones e interacciones que implica la

Maria Morant (2022): «Introducción», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 5-7.

gestión de una revista) y a Núria Lorente, por todos sus consejos pero sobre todo por su acompañamiento inquebrantable. Gracias a ellos he podido constatar que Aleph es más que una asociación de jóvenes investigadores, es una gran familia académica.

MARIA MORANT,
Directora de *Cuadernos de Aleph*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPONA, Daniela (2022), «Ausencias y excesos: notas sobre la (im)posibilidad de una Antígona contemporánea», en Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo (eds.), *Antígonas de América latina po/éticas y políticas en diálogo*, Milán, Ledizioni, pp. 37-48.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012), *Arde la imagen*, Oaxaca, Ve S.A. de C.V y Fundación Televisiva.
- DIÉGUEZ, Ileana (2014), *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.

LA VIOLENCIA A LA QUE SE SOMETE AL MIGRANTE: UN ANÁLISIS DE TRES CUENTOS DE GIOVANNA RIVERO

MARÍA ALONSO HERRERO

<https://orcid.org/0000-0002-0173-5063>

mariaal2502162@gmail.com

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El presente artículo propone un análisis de las distintas manifestaciones de la violencia en tres cuentos de la escritora boliviana Giovanna Rivero: “Sangre dulce”, perteneciente a *Niñas y detectives* (2009), “Piel de asno” y “Hermano ciervo”, ambos recogidos en *Tierra Fresca de su tumba* (2021). Los elementos que más se aprecian son aquellos que están relacionados con la violencia, como la violación o la vergüenza. Estos conceptos deben ser destacados ya que, además de estar presentes reiteradamente en los cuentos de Rivero, suelen ser experimentados por personajes que son migrantes. Por ello, se plantea un análisis que vincula la condición migrante con los distintos tipos de violencia que se manifiestan en la obra de la autora.

Palabras clave: Giovanna Rivero, Violencia, Migrante, Bolivia, Cuento.

Abstract: This article proposes an analysis of the different manifestations of violence in three stories by the Bolivian writer Giovanna Rivero: "Sweet blood", from *Niñas y detectives* (2009), "Donkey Skin" and "Kinded Dear", both collected in *Fresh dirt from the grave* (2021). The elements that are most appreciated are those related to violence such as rape or shame. These concepts should be highlighted since, in addition to being present repeatedly in Rivero's stories, they are often experienced by characters who are migrants. For this reason, an analysis is proposed that links the migrant condition with the different types of violence that are manifested in the author's work.

Keywords: Giovanna Rivero, Violence, Migrant, Bolivia, Story.

1. Contextualización: el cuento boliviano y Giovanna Rivero

Giovanna Rivero (1972, Montero) es escritora, periodista y doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de Florida (EEUU). Ha publicado los libros de cuentos *Las bestias* (1997, Premio Municipal Santa Cruz), *Contraluna* (2005), *Sangre dulce* (2006), *Niñas y detectives* (2009), *Para comerte mejor* (2015, Premio Dante Alighieri 2018) y *Tierra fresca de su tumba* (2021). No obstante, solo los últimos tres títulos han sido publicados en España. Además, ha publicado tanto novelas como literatura juvenil, siendo su carrera tan consolidada que ha sido reconocida por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara como uno de “Los 25 Secretos Literarios Mejor Guardados de América Latina”. También recibió el Premio Internacional de Cuento “Cosecha Eñe” en 2015. En la actualidad vive en Lake Mary (EEUU), pese a que anteriormente fue profesora en la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra – UPSA.

Desde la publicación de *Memoria de lo que vendrá. Selección sub-40 del cuento en Bolivia*, antología de relatos publicada en junio del año 2000 y coordinada por Juan González, la presencia de los cuentistas bolivianos se ha hecho cada vez más notable. Esta propuesta de treinta y un voces (de las cuales catorce pertenecen a mujeres y diecisiete a hombres) reunía a autores ya consagrados junto a otros que por el momento eran inéditos. Resulta interesante comprobar cómo algunos de los que pertenecían al segundo grupo mencionado son conocidos internacionalmente a día de hoy, como es el caso de Giovanna Rivero. Anabel Gutiérrez (2017: 51-52) propone tres razones por las que la relevancia de este género se ha incrementado en las últimas dos décadas. En primer lugar, la presencia de nuevos proyectos editoriales en el país como *Gente Común*, *3600* o *El Cuervo*. Además, estas editoriales han promovido proyectos de antologías de cuentos, como es el caso de *Vértigos*, publicada por *El Cuervo*, cuya intención es recoger textos de corte fantástico, o *Gritos demenciales* y *Nuevos gritos demenciales*, de *Gente Común* y *3600* respectivamente, donde se recogen cuentos de terror. Asimismo, estos autores no están siendo reconocidos exclusivamente en Bolivia, sino que varios de ellos han ganado certámenes internacionales, como es el caso de Liliana Colanzi, quien además del *Ribera del Duero* ya fue ganadora del Premio Aura Estrada en 2015, o Magela Baudoin quien recibió el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez también en 2015. Conseguir tales reconocimientos supone un ascenso en el mundo literario para aquel que lo recibe, como ha señalado Rivero (2000: 190): «cuando ganas un premio, tu voz adquiere más fuerza». Destaca el hecho de que la mayoría de estos autores no

María Alonso Herrero (2023): «La violencia a la que se somete al migrante: un análisis de tres cuentos de Giovanna Rivero», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 9-21.

residen en la actualidad en Bolivia. Respecto a este tema, Rivero ha señalado la necesidad de los escritores de insertarse en los circuitos literarios internacionales, y que, sin ayuda de los tres elementos explicados anteriormente, parecía imposible conseguir desde Bolivia:

Es verdad que el efecto diáspora y su correspondiente resonancia en términos de publicación en sellos medianos o grandes internacionales (Alfaguara, Mondadori, Periférica, etc.) fue nutriendo la percepción de que era preciso salir de Bolivia, emigrar, marcharse, para poner a circular la obra con cierta visibilidad en los circuitos del mercado cultural (2017: 170-171).

Muchos de estos autores se encuentran en Estados Unidos a día de hoy, como es el caso de Giovanna Rivero. Cabe apuntar que la mayoría de ellos llegó al país gracias a una beca para realizar la tesis doctoral, por lo que además de escritores, también son investigadores. Pese a que tanto sus trayectorias literarias como universitarias se hayan visto propulsadas, Rivero señala que esta emigración académica que caracteriza a tantos jóvenes escritores les ha hecho volver la mirada al lugar abandonado y plantearse cuestiones respecto a la patria. Por ello, compara la migración con el exilio, viendo en este un tema constante entre sus coetáneos:

Un antecedente muy importante de estas búsquedas y que es necesario apuntar reside en la obra del escritor cochabambino Claudio Ferrufino-Coqueugniot. Su novela *El exilio voluntario* ganó en Cuba el prestigioso Premio de narrativa Casa de las Américas 2009. En una entrevista que concedió al periódico La Razón, el escritor reflexionó sobre lo que significaba irse de la patria: “El inmigrante, casi todos, pasan por los mismos patrones de reacción: dolor, nostalgia, hasta que al asentarse y fundar otra vida se da paso también al contento, a la alegría. La emigración en sí en un exiliarse voluntariamente” (2017: 168).

El interés de la autora por el sufrimiento del migrante ha sido una constante ya que ha llegado a declarar que su último trabajo, *Tierra fresca de su tumba* (2021), surge de la intención de que la migración estuviese presente en los seis cuentos que lo componen. Esta preocupación se acentuó en 2015, cuando Rivero tomó conciencia de una violación masiva que se había dado en Manitoba, una colonia menonita¹ de Bolivia. Una vez que hubo esbozado “La Mansedumbre”, que acabaría siendo el primer cuento de *Tierra fresca sobre su tumba* y donde plasmaba el suceso que tanto le había impactado, decidió que quería que este rasgo estuviese presente a lo largo del libro: «Todos los personajes que crearía para este nuevo trabajo tendrían un elemento en común: su condición de extranjería [...] Todos los cuentos

¹ Los menonitas están en Bolivia desde 1954. Desde entonces sus principales asentamientos se han consolidado y esparcido en toda la “zona de expansión” cruceña, es decir, en la región boliviana que concentra más de dos tercios de las tierras cultivadas y donde predomina el modelo agroindustrial a gran escala orientado a la producción para la exportación [...] los menonitas son sociedades protestantes tradicionalmente cerradas al mundo exterior (<http://www.ftierra.org/index.php/publicacion/libro/147-las-colonias-menonitas-en-bolivia>).

tienen personajes que o por la violencia económica de un capitalismo que permea absolutamente todo, o por la violencia religiosa y la intolerancia han tenido que moverse de sus lugares» (Rivero en entrevista con Gómez, 2021). Esta característica ha sido percibida también por la crítica académica, ya que Helena Usandizaga (2023: 4) incluye a Giovanna Rivero en la nómina de narradoras actuales que comparten la desterritorialización como una constante en sus obras.

Aunque el análisis del cuento mencionado en el anterior párrafo no esté presente en el desarrollo de este artículo, se han escogido otros dos pertenecientes al mismo libro para ahondar en la violencia sufrida por el migrante: “Piel de asno” y “Hermano ciervo”. Asimismo, se ha escogido el cuento “Sangre dulce”, de *Niñas y detectives* (2009), para señalar cómo las consecuencias emocionales de la migración no solo afectan a aquel que migra, sino que también daña a los que permanecen esperando su regreso. A lo largo del análisis se abordarán conceptos como el de sujeto migrante propuesto por Cornejo Polar, el capitalismo gore descrito por Sayak Valencia o la estructura de sentimiento de Raymond Williams. Asimismo, se utilizarán a filósofas como Judith Butler o Rita Segato para analizar el empleo de la violencia y la vulnerabilidad de los sujetos más precarios.

2. La violencia y sus consecuencias para el sujeto migrante

2.1. El dolor del que se queda

Pese a que uno de los rasgos más destacados de la escritura de Giovanna Rivero sea la presencia de la violencia, esta a menudo no se trata de una violencia explícita. Un ejemplo de ello sería “Sangre dulce”, incluido en *Niñas y detectives* (2009), que ejemplifica cómo viven las consecuencias de la migración los niños. El cuento está protagonizado por un par de amigas de siete años: Silvia y la narradora. Ninguna de ellas ha emigrado, sino que el padre de Silvia vive en «algún lejano lugar de Sudáfrica, donde trabajaba como ingeniero de minas» (Rivero, 2009: 71) por lo que visita a su hija una vez al año. Su condición de migrante lo convierte en un sujeto difícil de reconocer por las niñas, quienes no ven en él una persona de confianza: «No era, en verdad, un padre, un padre en el sentido total de la palabra» (Rivero, 2009: 71).

La actitud del hombre hacia su hija marca aún más la distancia que hay entre ambos, ya que no se trata exclusivamente de una cuestión espacial, sino que el padre de Silvia también

se distingue por cuestiones culturales dado que cada vez que la visita la fotografía de manera compulsiva: «Pienso en mi propio padre y creo que jamás nos hubiera sacado fotos por el hecho de estar jugando en el patio, en calzones, picando gusanos con la navaja que le habíamos sacado a un tajador» (Rivero, 2009: 71). Esta distancia cultural es marcada también por la voz narradora como se puede apreciar en la cita anterior, puesto que compara al padre de Silvia con su propio padre y no consigue comprender ese interés por fotografiarlas en una escena cotidiana para ellas. El rechazo de las niñas hacia el hombre se muestra muy claro en las reacciones de Silvia, quien «se hacía pis en la cama todas las navidades, que era cuando su padre la visitaba» (Rivero, 2009: 75). Resulta destacable que las visitas del padre se den en Navidades siendo esta festividad considerada la principal fuente de ritos de la familia, término utilizado para hacer referencia a aquellas costumbres que suelen aportar estabilidad a la cohesión dentro de la unidad familiar (Wolin & Bennett, 1984: 1). Sin embargo, la relación entre padre e hija se muestra deteriorada, incidiendo en cómo la presencia del hombre provoca miedo en vez de alegría. La experiencia de la migración paterna se muestra incomprensible a ojos de la niña:

- ¿Cuándo vas a volver? – preguntó Silvia. El rollo se había acabado y la cámara hacía chasquidos, ciegos sonidos estomacales.

- Pero si estoy aquí, ¿acaso no he regresado? Yo regreso todos los años. ¿O no? – Mr. Orange manipulaba el interior de la máquina dentro de un saco grueso, a ciegas; estaba acostumbrado a no ver sus propias acciones.

- No - dijo Silvia - yo quiero decir volver, de volver a vivir aquí. Volver, papi, volver, volver
- Silvia hubiera querido aclarar "volver, no regresar", pero en ese tiempo los términos nos huían, solo poseíamos palabras lisas, sin segundas intenciones (Rivero, 2009: 72).

La voz narradora relata la situación en pasado mostrando que, en aquel entonces, su concepción de la migración era tan prematura que aún no poseían el léxico necesario como para poder hablar de ello de forma precisa: «pero en ese tiempo los términos nos huían, solo poseíamos palabras lisas». La niña en esos momentos no es capaz de verbalizar esa diferencia entre volver y regresar: la diferencia entre verla a diario y extrañarse con su rutina. Asimismo, la narradora recalca cómo el hombre está tan enfrascado en el acto de la fotografía, que no ve el daño que está produciendo: «acostumbrado a no ver sus propias acciones». El padre de Silvia es denominado en secreto como *Mr. Orange* por la narradora, quien tampoco disfruta de su presencia. La introducción de términos extranjeros en su discurso, como “*niggers*” o incluso el uso de un léxico que la voz narradora no consigue identificar: «Y exclamó algo en

un idioma incomprensible» (Rivero, 2009: 74), agrandan la distancia simbólica entre las niñas y el adulto. Según Cornejo Polar (1996: 5-6):

Contra ciertas tendencias que quieren ver en la migración la celebración casi apoteósica de la desterritorialización (García Canclini, 1990), considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado [...] En cualquier caso lo que me interesa poner de relieve es la actuación de un sujeto que maneja una pluralidad de códigos que, pese a ingresar en un solo rumbo discursivo no solo no se confunden, sino que preservan en buena parte su propia autonomía. El narrador-personaje habla sin duda desde dos espacios.

Pese a que el discurso del padre tenga integrados elementos de las dos culturas que conoce, cuando se dirige a las niñas no termina de ser comprendido por estas. Los dos elementos quedan fundidos en lo que Cornejo Polar denomina como «un solo rumbo discursivo» (1996: 6) ya que, pese a que las niñas no son capaces de entender los insultos, saben que estos están ligados a la agresividad del adulto: «Cada año traía consigo esas exclamaciones y las sacaba de su maleta cuando estaba a punto de enojarse» (Rivero, 2009: 75). Por ello, la violencia experimentada en este relato se sustenta mayoritariamente en el desconocimiento infantil, mostrando el sufrimiento que provoca la presencia intermitente del padre migrante y la incapacidad de entender la relación paternofamiliar a distancia en una edad tan temprana.

2.2. Testificar y asumir la violencia como migrante

En los cuentos de *Tierra fresca de su tumba* (2021), la violencia se vuelve mucho más explícita. En el caso de “Piel de asno” nos encontramos con Nadine (quien narra la historia) y Dani, dos hermanos franco-bolivianos que acaban de quedarse huérfanos, por lo que tienen que mudarse con su tía Anita, una mujer alcohólica que vive en Canadá. Desde el principio del relato se indica que a los niños apenas les queda familia en Bolivia y se los denomina explícitamente como sujetos migrantes: «El único tío carnal que nos quedaba en Santa Cruz, hermano de papá [...] firmó sin chistar todos los papeles migratorios que se precisaban para que Dani y yo saliéramos de Bolivia» (Rivero, 2021: 111). De nuevo, vemos cómo dos idiomas se insertan en el discurso del migrante: «Pero estos *orphelins* (se refería a Dani y a mí) me necesitan, son mis *neveux*, míos, y no puedo sacarles el cuerpo» (Rivero, 2021: 113-114). El desarraigo respecto al país de origen está presente en generaciones anteriores a los niños, ya que Nadine explica que tanto su madre como su tía nunca se sintieron cómodas en Bolivia. Sin embargo, la madre convence a la tía Anita para volver a Santa Cruz, pero esta última jamás consigue adaptarse y, por lo tanto, emigra a Canadá.

Dani, definido por Nadine como “marica”, desarrolla una relación con Mistah, un chico indígena. Juntos plantean el deseo de migrar a Estados Unidos y por ello, se dedican a vender drogas y a cometer pequeños hurtos para poder ahorrar. En un momento en el que están manteniendo relaciones sexuales son asaltados por hombres blancos que les reclaman dinero y los sodomizan a la vez que los insultan: «Esos hombres sodomizaron a Mistah, mientras Dani lloraba como no había llorado ni en la muerte absoluta de nuestros padres. Jalaban de los pelos de mi hermano para que no se perdiera ni un instante aquel horror» (Rivero, 2021: 147-148). Este suceso encajaría bajo la definición que ha dado Rita Segato de “violación cruenta” (2010: 21), término que alude a aquellas violaciones en las que no hay persuasión de por medio, sino que se cometen a través de la fuerza. Segato intenta establecer una tipología de los motivos detrás de estas violaciones, entre las que ubica la violación como afrenta contra otro sujeto masculino, atentando contra un patrimonio que le pertenece (el cuerpo violado)². La deuda económica de Dani y Mistah es la motivación de los agresores para convertirlos en sujetos pasivos, siendo uno de ellos violado y el otro espectador de este acto. No obstante, para Silvana Abal (2021: 7) este castigo no está motivado exclusivamente por el dinero que deben, sino que es una forma de dominación hacia aquellos sujetos disidentes; ambos son tanto homosexuales como racializados. La brutalidad de la violencia ejercida contra Dani está ligada a una serie de acontecimientos a los que se ha visto forzado al ser migrante, que más adelante desembocará en el incendio de la casa de la tía Anita, dejando a ambos hermanos sin un domicilio al que poder volver:

Supe que el sonido de esa crepitación descomunal era el de todos los esqueletos que me habían atormentado. Las calaveras de los abedules, las de nuestros padres y ahora la de tía Anita (...) No era una huida, lo aseguro. Era una pirueta más en ese largo viaje que habíamos comenzado cuando tía Anita firmó el documento de la custodia (Rivero, 2021: 150).

La posibilidad de volver a Bolivia no se plantea en ningún momento pese a que los protagonistas se autoperciben como sujetos migrantes: aceptan el continuo movimiento entre fronteras siempre que este no implique volver al país de origen. Además, a lo largo del cuento, la narradora manifiesta la necesidad de contar esta historia como forma de dejar

² Previa a esta clasificación, Segato matiza el uso que da en su discurso a las etiquetas de sujeto masculino y sujeto femenino: «Hacer referencia a un “sujeto masculino” en contraste con “quien exhibe significantes femeninos”, en lugar de utilizar “hombre” y “mujer” porque, a decir verdad, la violación –en cuanto uso y abuso del cuerpo del otro- no es una práctica exclusiva de los hombres ni son siempre las mujeres quienes la padecen» (Segato, 2010: 25). Es pertinente traer esta cita a coalición dado que la violación en este relato es perpetrada por sujetos masculinos pero sufrida por hombres, utilizándose como una herramienta para perpetuar el poder masculino hegemónico.

testimonio respecto a las vivencias que sufrieron su hermano y ella. El relato se abre ubicando a la voz narradora delante de un grupo religioso al que va a relatar cómo fue esta experiencia. Con la excusa de justificar cuál sería su canción favorita, introduce la crónica de lo vivido cuando eran niños: «Pero si me insisten, me gusta mucho *Hallelujah*, de Leonard Cohen. Mi vida ha sido precisamente eso que él sentencia en su plegaria: “la caída menor”. *Hallelujah* es una canción que me hace viajar a esos años increíbles de los que les hablaré en la Asamblea de hoy» (Rivero, 2021: 107). Esta necesidad de narrar lo ocurrido se debe a la intervención médica a la que se va a ver expuesta Nadine, por lo que, ante el miedo de perder estos recuerdos, decide contarlos como forma de preservar su experiencia. Así, relatar lo sufrido obedece al deseo de que esta experiencia no haya sido en vano, sino que se convierte en una reivindicación política, como ha señalado la autora: «Me parece que el testimonio históricamente ha tenido una impronta política y yo quise que mi heroína, obesa y superviviente de muchas batallas, ocupara ese lugar de quien enuncia una verdad. Colocarla, además, en un atrio religioso, un lugar ocupado típicamente por los varones, me parecía importante» (Rivero en entrevista con Paños, 2021). Por lo tanto, el cuento sigue una estructura circular, que se cierra una vez que Nadine ha terminado con su relato y manifiesta su deseo de que quede por escrito:

Les he obsequiado en esta Asamblea médica mi largo testimonio, antes de mi cirugía, y en el caso de que el láser incinere también mi memoria, para agradecerles a todos ustedes por los años de góspel (...) Disculpe usted, *Preacher* Jeremy, disculpen hermanos. Es a osa. Es Ayotchow. Recuerden eso cuando escriban mi caso médico para la revista científica que se lo ha solicitado. Recuerden, por favor, mi verdadero nombre es Ayotchow, la osa del góspel (Rivero, 2021: 151-152).

La necesidad de dejar constancia de la violencia sufrida, por si hubiese pérdidas de memoria después de la operación, muestra lo importante que es para la narradora que su historia no caiga en el olvido. Rodríguez (2013: 1150) define el testimonio como «tomar la palabra en una situación de imposibilidad del lenguaje, es siempre el relato de un acontecimiento traumático del que se habla, pero del que también podría no hablarse [...] da cuenta de un conocimiento [...] del que antes no se tenía registro». De esta manera, al enunciar la serie de eventos violentos sufridos por ella y su hermano delante de la Asamblea, Nadine convierte la experiencia individual en algo colectivo: su historia pasa a formar parte del imaginario de aquellos que la escuchan.

2.3. La vulnerabilidad del cuerpo migrante

Por último, nos encontramos con el cuento “Hermano ciervo”, el último de *Tierra fresca de su tumba* (2021). Aquí, la violencia se manifiesta como consecuencia de una estructura de poder donde los sujetos más precarios ponen en riesgo sus vidas. El cuento es protagonizado por una pareja boliviana, ambos investigadores universitarios, que ha emigrado a Estados Unidos. La pareja está compuesta por la narradora y Joaquín, cuyo cuerpo es utilizado como herramienta para un experimento farmacéutico. La debilidad física y la situación precaria de los personajes se hace explícita desde el inicio de la narración:

El olor a medicamentos que brota como un aura del cuerpo de Joaquín ha tomado nuestra habitación. Se irá en unos días, le dijeron. Pero esta vez ha sido diferente. Ocho muestras de sangre por jornada, dieta blanca, cero exposición solar. La paga es buena, eso es cierto. No nos tendremos que preocupar por la renta de la cabaña durante algunos meses (Rivero, 2021: 153).

La voz narradora muestra su incomodidad ante la exposición que sufre Joaquín: «No me gusta lo que estamos haciendo, Joa. Lo que te están haciendo. Decís que esta es la fase más segura [...] pero yo tengo dudas» (Rivero, 2021: 153). La idea del cuerpo como herramienta de trabajo ha sido interiorizada por ambos personajes, ya que la voz narradora también lo aplica a sí misma: «Trato de no usar el brazo derecho mientras estoy en casa, es mi instrumento de trabajo en el supermercado. A veces intento desapegarme afectivamente del brazo. Lo pienso como una pinza ortopédica» (Rivero, 2021: 158). Judith Butler, en su planteamiento sobre las condiciones de las vidas precarias, señala que hay «un ser que siempre está entregado a otros: a normas, a organizaciones sociales y políticas que se han desarrollado históricamente con el fin de maximizar la precariedad para unos y de minimizarla para otros» (2010: 15). Los dos personajes del cuento ponen sus vidas al servicio de grandes empresas (una farmacéutica y la famosa cadena de supermercados estadounidense *Walmart*) provocando que estas sigan enriqueciéndose gracias al deterioro físico del que son víctimas. Esta idea se puede ligar con el término capitalismo gore propuesto por Sayak Valencia, quien apunta cómo se ha subvertido el planteamiento marxista de que la riqueza se basa en la acumulación, ya que ahora esta se genera a través de la destrucción de cuerpos (2010: 15). Dada esta situación, el cuerpo pasa a pertenecer a la empresa que paga por él, por lo que también puede ser utilizado en contra del propio sujeto:

¿Qué harán con toda la sangre que les sacan a ustedes, no?

Analizarla nomás. Almacenarla. Son documentos, evidencias, pruebas científicas. Si no, ¿cómo van a defenderse luego ante la OMS o ante cualquier queja de algún hippie antifarmacias? ¡Con nuestra sangre, claro! (...)

Pero tiene razón, su sangre es lo que quieren. Con eso se protegen de los posibles errores (Rivero, 2021: 160-161).

Esta violencia que Joaquín está sufriendo se extiende hacia el futuro de su relación con la narradora. Los efectos secundarios de la medicación probada en Joaquín hacen que la pareja no pueda tener relaciones sexuales hasta que hayan pasado seis meses. Después de ello, la narradora deberá tomar antialérgicos contra los anticonceptivos, ya que el cuerpo de Joaquín seguirá reaccionando ante ciertas sustancias incluso cuando ya no se encuentre en tratamiento. Ella no se encuentra conforme dado que lo encuentra como una forma más de violencia: «Escuchá cómo suena ese enredo: antialérgicos contra los anticonceptivos. Barrera contra barrera. ¡Mil veces mejor la castidad!» (Rivero, 2021: 155). Judith Butler (2010: 71) explica que las fronteras son una característica principal de la identidad: tanto por el miedo a la intrusión ajena como por la aceptación de traspasarla de cara a establecer una relación con el otro. En esta narración, la pareja se ve con unas fronteras impuestas por la institución sanitaria. El uso del término barrera para referirse a los anticonceptivos no es casual, sino que también puede ser leído como una alusión a todas aquellas limitaciones con las que se encuentran los protagonistas por su carácter migrante. La narradora reconoce que todos los sacrificios que hacen son debido a la precariedad de la que son víctimas:

La sangre de Joaquín también hace milagros. Éramos pobres y ya no lo somos. Estábamos al borde de declararnos en bancarrota y ya no lo estamos. Nos atribulábamos en el insomnio de las tarjetas de crédito y ahora nuestra reputación crediticia está a salvo. Viviremos así, de experimento en experimento, hasta que Joaquín se convierta él mismo en un médico lleno de respuestas futuristas o hasta que yo encuentre un trabajo parecido a la dignidad en alguna facultad de humanidades y renuncie definitivamente a mi *part-time* de cajera en Walmart (Rivero, 2021: 167).

Resulta significativo que ambos personajes, residentes en Estados Unidos, aunque de nacionalidad boliviana, busquen financiación para llevar a cabo sus respectivas tesis doctorales. Como se ha mencionado anteriormente, la autora también ha realizado una tesis doctoral en Estados Unidos al igual que otros escritores bolivianos de su generación, por lo que se podría reconocer una estructura del sentir en el relato. Este término propuesto por Raymond Williams (1997: 155) alude a las conexiones entre el texto literario y las vivencias generacionales; la búsqueda de financiación para desarrollar una investigación académica en Estados Unidos por parte de emigrantes hispanoamericanos no es mera ficción, sino que se trata de una experiencia habitual que escritores como Giovanna Rivero han atravesado. A pesar de la situación extrema en la que se encuentran los personajes, la posibilidad de volver a Bolivia no resulta una opción: «Mi madre dice que es otro país [...] Mi hermana dice que

la gente ha cambiado tanto, que todos son ya otros» (Rivero, 2021: 164). De esta forma, la pareja queda suspendida en un estado ambiguo, donde las posibilidades de futuro están condicionadas por la violencia que sufren como migrantes pese a que el país de origen ya no se contemple como un posible hogar. El único momento en el que se plantean volver es cuando Joaquín se encuentra tan débil que es llevado al hospital. Allí es separado de su pareja después de firmar varios papeles, donde asume las altas probabilidades de morir durante la siguiente fase del experimento. El final queda abierto; desconocemos si Joaquín consigue sobreponerse y volver junto a su pareja o acaba falleciendo. La carencia de un final explícito deja al lector con la sensación de que el sujeto migrante carece de soberanía ante su destino.

3. Conclusiones

La experiencia migrante en estos cuentos de Giovanna Rivero está condicionada por sufrir todo tipo de violencias, ya sea esta económica, sexual o emocional. Como se ha señalado, las vidas de estos sujetos son concebidas como vidas precarias, sometidos a situaciones inestables donde son otros los que deciden sobre ellos y su futuro. Además de la violencia explícita, hay otra violencia más tenue pero presente en los tres relatos: la espera. Al igual que Silvia espera el momento en el que vuelva su padre (“volver, no regresar”), los personajes de los dos cuentos de *Tierra fresca de tu tumba* ansían una mejora, una vida más justa; ya sea en un sitio nuevo o regresando a su país. El sujeto migrante de estos cuentos se encuentra en la búsqueda constante de un estado donde sufrir no sea un estado continuo asimilado.

Resulta pertinente señalar como rasgo generacional que muchos de los escritores bolivianos, con los que Giovanna Rivero ha coincidido en antologías y proyectos, han emigrado a Norteamérica al igual que los personajes de las dos últimas historias. La mirada hacia el país natal es opuesta en estas tramas: en “Piel de asno” el deseo de volver a Bolivia no existe mientras que en “Hermano ciervo” se plantea como solución al sufrimiento generado por los experimentos médicos. Este dilema emocional se puede extrapolar al sentir de la autora y sus compañeros, como ella misma ha señalado en su aportación en *Un río que crece. 60 años en la literatura boliviana* donde reconoce haber sentido que era necesario emigrar para insertarse en los circuitos literarios internacionales. Sin embargo, esta idea se fue agrietando al ver la presencia de escritores bolivianos que no habían emigrado, como Wilmer Urrelo y Rodrigo Urquiola, en esferas globales. Si emigrar es un exilio voluntario, como

declaró Ferrufino-Coqueugniot, siempre quedará esa abertura latente en los cuentos de Rivero: la opción de regresar a lo conocido o buscar otro espacio pese a no saber las condiciones que este traerá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAL, Silvana (2021), «La violación como construcción identitaria en la escritura de Giovanna Rivera Santa Cruz», *Orbis Tertius*, 34, XXVI, pp. 1-8.
- BUTLER, Judith (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid, Ediciones Paidós.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1996), «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno», *Revista Iberoamericana*, 176-177, LXII, pp. 837-844.
- GÓMEZ, Laura, «Giovanna Rivero: “Preguntarse qué es una nación puede llegar a generar exclusiones terribles”» [en línea]. *La Vanguardia*. 22 de noviembre de 2021, [<https://www.lavanguardia.com/libros/20211122/7874488/giovanna-rivero-tierra-fresca-de-sus-tumbas-entrevista.html>] (7/05/2022).
- GUTIÉRREZ, Anabel (2017), «El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi», *América sin nombre*, 22, pp. 49-59.
- PAÑOS, Paco, «Giovanna Rivero, escritora: “La justicia emerge desde lugares insospechados”» [en línea]. *El Diario*. 15 de noviembre de 2021, [https://www.eldiario.es/murcia/cultura/giovanna-rivero-escritora-justicia-emerge-lugares-insospechados_1_8489702.html] (15/05/2022).
- RIVERO, Giovanna (s. f.), «Candaya», en [<https://www.candaya.com/autor/giovanna-rivero/>] (07/05/2022).
- RIVERO, Giovanna (2009), *Niñas y detectives*, Madrid, Bartleby Editores.
- RIVERO, Giovanna (2017), «Descorriendo el tupido velo de la mediterraneidad», en Gabriel Chávez Casazola (ed.), *Un río que crece. 60 años en la literatura boliviana (1957-2017)*, La Paz, Plural editores, pp. 153-196.
- RIVERO, Giovanna (2021), *Tierra fresca de su tumba*, Barcelona, Candaya.
- RODRÍGUEZ, Rosana Paula (2013), «El poder del testimonio, experiencias de mujeres», *Revista Estudios Feministas*, 21, pp. 1149-1169.
- SAYAK, Valencia (2010), *Capitalismo gore*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- SEGATO, Rita (2010), *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

USANDIZAGA LEONART, Helena (2023), «Nuevos territorios de la escritura: María Fernanda Ampuero, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda y Giovanna Rivero» *CECIL. Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 9, pp. 1-21.

WILLIAMS, RAYMOND, (1997), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península.

WOLIN, Steven y BENNETT, Linda (1984), «Family Rituals», *Family Process*, 23, pp. 401-420.
«Las colonias menonitas en Bolivia», (s.f.) en [\[http://www.ftierra.org/index.php/publicacion/libro/147-las-colonias-menonitas-en-bolivia\]](http://www.ftierra.org/index.php/publicacion/libro/147-las-colonias-menonitas-en-bolivia) (07/05/2022).

DELITOS SEXUALES Y SECUESTRO PARENTAL: APROXIMACIÓN AL PERFIL VICTIMOLÓGICO A TRAVÉS DE *PALABRAS ENVENENADAS* DE MAITE CARRANZA

ANA BELÉN ÁLVAREZ

<https://orcid.org/0000-0003-3360-0494>

aalvarezvivo@ua.edu

THE UNIVERSITY OF ALABAMA

Resumen: En el año 2010, según el proyecto *Infancia en Datos*, 3.914 niños de entre 0 y 18 años fueron víctimas de violencia familiar y 3.322 sufrieron delitos contra la libertad y la indemnidad sexual en España. Ese mismo año, Maite Carranza publicó la novela *Palabras envenenadas*, ganadora de seis premios literarios, en la que cuenta la experiencia física y psicológica que sufre Bárbara, la protagonista, tras ser secuestrada y agredida sexualmente por su propio padre durante cuatro largos años. La autora usa la voz de un narrador omnisciente en los capítulos que relatan el punto de vista de la madre, el investigador y la mejor amiga de la víctima. Sin embargo, a través de la narración en primera persona en los capítulos sobre Bárbara, Carranza nos proporcionará la información necesaria para realizar un perfil victimológico de la protagonista y, de ahí, comprender por qué fue ella escogida por su padre, con qué fin y los factores sociales que intervienen en el riesgo de la víctima. Para limitar el análisis de los delitos que se cometen en esta novela, me basaré en la clasificación que realizó David Finkelhor en 2008 sobre las víctimas menores de edad y que cataloga el secuestro y el abuso de menores como «*acute victimization*». Esta clasificación nos ayudará a comprender el marco conceptual, las consecuencias y el verdadero alcance de esta tipología victimal.

Palabras clave: Violencia, Secuestro, Agresión sexual, Victimología, Estudios de género.

Abstract: In 2010, according to the Spanish *Infancia en Datos* project, 3,914 children between the ages of 0 and 18 were victims of family violence, and 3,322 suffered crimes against freedom and sexual indemnity. That same year, Maite Carranza published the novel *Palabras envenenadas*, winner of six literary prizes. The story recounts the physical and psychological experience suffered by the main character, Bárbara, after being kidnapped and abused by her father for four long years. The omniscient narrator's voice is used in the chapters that relate the point of view of the mother, the investigator, and the victim's best friend. Barbara's chapters are narrated in the first person, and through them, Carranza will provide the necessary information to complete a victimological profile. This will allow us to understand why she was chosen by her father, for what purpose, and the social factors involved in the victim's risk. To limit the analysis of the crimes committed in this novel, I will base my research on the classification made by David Finkelhor in 2008 on minor victims, who classifies kidnapping and child abuse as "acute victimization". This classification will help us to understand the conceptual framework, the consequences, and the true scope of this victim typology.

Keywords: Violence, Kidnapping, Sexual abuse, Victimology, Gender Studies.

1. Introducción

El proyecto Infancia en Datos indica que, en el año 2010, 3.914 niños de entre 0 y 18 años fueron víctimas de violencia familiar y 3.322 sufrieron delitos contra la libertad y la indemnidad sexual en España. Pese a los esfuerzos legislativos por, ya no erradicar, sino disminuir estas cifras, los delitos contra los menores suelen ser un tema tabú. La dureza de estos actos, la vulnerabilidad infantil y la cercanía en muchos de los casos con los perpetradores hace que la literatura disponible, sobre todo dirigida a un público juvenil, sea insuficiente. En cualquier caso, en las pocas novelas publicadas en las que aparecen víctimas menores de edad, estas no tienen la voz y el espacio que se merecen. Por ejemplo, *Delitos de amor* (2000) de María Mercè Roca o *Las niñas perdidas* (2011) de Cristina Fallarás narran dos historias sobre la pederastia con especial énfasis en el victimario y la investigación policial, respectivamente. En 2014 Carmen de Manuel publicó *Palabras prohibidas*, una novela que se centra de un modo más explícito en el padecimiento de una niña que sufre abusos sexuales por parte de su tío. Sin embargo, es Maite Carranza quien, en *Palabras envenenadas* (2010)¹, utiliza la narración autodiegética para dar voz a Bárbara. Este personaje adolescente es agredido sexualmente desde la niñez por su padre, quien decide mantenerla en cautiverio cuando llega a la adolescencia.

La victimología es la parte de la criminología que estudia de manera científica el daño físico, emocional y financiero que sufren las personas como consecuencia de actividades ilegales (Karmen, 2012: 2). Tradicionalmente, la victimología se ha utilizado en beneficio del perpetrador ya que, de los aspectos anteriormente mencionados, se puede realizar un perfil criminal que ayude en la investigación policial. Tal como demuestra Vicente Garrido Genovés, a través del caso de El Búho², los hábitos y rutinas de las víctimas e incluso su testimonio tras el delito son clave para comprender, por ejemplo, si un delincuente sexual es también un psicópata (2012: 134-135). Pero ¿cuál es el papel de la víctima dentro del acto delictivo? ¿Cómo influye en la ejecución de este? ¿Cuál es la relación con su victimario?

¹ Esta novela fue ganadora del Premio Edebé de Literatura Juvenil (2010), Premio Templo de las Mil Puertas (2010), Premio de la Crítica Serra d'Or (2010), Premio Nacional de Literatura Juvenil (2011), Premio Banco del Libro de Caracas (2013) y Premio FADA (2015).

² Isaac Plaza, conocido como El Búho, fue condenado a pena de prisión en 2009 acusado de diecisiete delitos de violación y uno de agresión sexual.

En este artículo pretendo dar respuesta a estas preguntas valiéndome de los capítulos de la novela *Palabras envenenadas* en los que Bárbara narra, en primera persona, las agresiones sexuales que sufre por parte de su padre desde que es una niña y los cuatro años que este la mantiene secuestrada. Gracias a las declaraciones de este personaje, Carranza proporciona todos los elementos necesarios para realizar un perfil victimológico de la protagonista. Esta herramienta nos permitirá comprender por qué fue ella escogida por su padre en vez de sus hermanos, con qué fin y qué factores sociales intervinieron en su elección como actor pasivo del delito. Para limitar el análisis de los delitos³ que se cometen en esta novela, me basaré en la clasificación que realizó David Finkelhor en 2008 sobre las víctimas menores de edad y que cataloga el secuestro y el abuso de menores como victimización aguda (*acute victimization*). Por lo tanto, al final de este artículo, realidad y ficción serán dos elementos yuxtapuestos a través de los cuales se verá cómo una obra literaria puede reflejar la realidad social desde una perspectiva criminológica.

A pesar de que *Palabras envenenadas* es un texto ficticio, Carranza se inspiró en dos casos reales ocurridos en Europa. Por un lado, Natascha Kampusch estuvo privada de su libertad desde los ocho a los dieciocho años en el garaje de un individuo al que no conocía. Por otro lado, Elisabeth Fritzl fue secuestrada por su propio padre cuando cumplió 18 años y estuvo recluida en el sótano de su casa por más de veinte años, en los cuales tuvo siete hijos. Durante el tiempo que duró el secuestro, ambas sufrieron palizas, abusos sexuales, violaciones, vejaciones y otros daños físicos, psicológicos y morales. Como una herramienta terapéutica, Kampusch relató su enclaustramiento en el libro *3.096 días* (2011). De manera similar, Belén López Peiró publicó en 2020 *Por qué volvías cada verano* que narra las agresiones sexuales sufridas en primera persona a manos de su tío siendo una adolescente. Apenas en enero de 2023 su agresor fue finalmente declarado culpable y condenado a diez años de prisión en Argentina (país natal de la escritora). Por lo tanto, se observa una clara actualidad en el tema y una yuxtaposición entre hechos reales y literatura.

³ Para este análisis voy a utilizar la versión más actualizada del Código Penal español. Esta aclaración es importante dado que, en la reforma del 2015, se elevó la edad de consentimiento sexual hasta los dieciséis años y tras la aprobación de la Ley 10/2022 de garantía integral de la libertad sexual se eliminó la distinción entre abuso y agresión sexual.

2. La realidad victimológica en *Palabras envenenadas*

Dentro de la victimología, aquellos profesionales con una perspectiva sociológica son los encargados de desarrollar los perfiles de las víctimas, a veces con fines estadísticos. También son los encargados de analizar las interacciones de la relación víctima-agresor, de las instituciones sociales con la víctima y la efectividad de nuevas políticas y programas (Karmen, 2012: 22). Este es, precisamente, el trabajo que Finkelhor desarrolla en su libro *Child Victimization: Violence, Crime, and Abuse in the Lives of Young People* cuando define la «tipología tripartita simple» para clasificar los tipos delictivos que sufren los niños. Finkelhor establece tres categorías principales según el número de menores a los que, de manera estadística, afecta cada delito (2008: 33). En primer lugar, la victimización pandémica es la que, tal como su nombre indica, le ocurre a un mayor número de sujetos durante su minoría de edad. En esta categoría se incluyen delitos como, por ejemplo, vandalismo, asalto o robo por parte del grupo de iguales. En segundo lugar, la victimización aguda engloba aquellos delitos que, por su naturaleza, son más graves como el abuso, la negligencia o el secuestro por parte de un familiar. Y, por último, la victimización extraordinaria es la que mayor atención de los medios de comunicación acapara ya que incluye delitos como el homicidio o el secuestro por parte de un tercero. Estas dos últimas tipologías suelen darse en una cifra de niños mucho menor. Finkelhor añade una sección aparte denominada polivictimización para aquellos que han sufrido más de uno de los delitos mencionados a lo largo de su vida (2008: 34).

En *Palabras envenenadas*, Bárbara es, tal como establece el Código penal español, víctima de lesiones (artículos 147-156 quinquies), detención ilegal y secuestro (artículos 163-168), amenazas (artículos 169-171), y agresión sexual a menores de dieciséis años (artículos 183-183 quater). No obstante, con el fin de limitar este estudio y, teniendo en cuenta la mencionada clasificación de Finkelhor, me voy a centrar en los delitos sexuales y el secuestro. Por consiguiente, Bárbara será analizada dentro de la victimización aguda.

3. Bárbara Molina: el perfil victimológico a través de la literatura

Un perfil victimológico es una herramienta mediante la cual se recoge toda la información posible acerca de la víctima con el objetivo de formular unas conclusiones lo suficientemente fiables como para que sea considerado una prueba durante el juicio (Turvey, 2009: 76). A continuación, expongo el perfil de Bárbara Molina dividido en las tres partes más importantes: la información general de la víctima (incluye la descripción de su entorno familiar), el análisis de las agresiones sexuales y, por último, el secuestro. De este modo, se van desgranando los diferentes aspectos para comprender la naturaleza de los hechos recogidos en *Palabras envenenadas*.

3.1. *Yo no quería llegar hasta aquí, pero me obligaste*: información general de la víctima y su entorno familiar

La principal víctima en esta novela es Bárbara Molina Solís, una joven que en el momento de su rescate tiene diecinueve años. Antes de su desaparición vivía en el Ensanche de Barcelona junto a sus padres y sus hermanos pequeños con los que se lleva cuatro años. Su padre comenzó a abusar sexualmente de ella cuando era muy pequeña y desde los quince años la mantuvo secuestrada. Según el estudio de Finkelhor, los niños son más propensos a ser victimizados que las niñas, pero ellas sufren un mayor número de delitos de abuso y agresión sexual (2008: 42). Este autor añade que a medida que aumenta la edad del menor, las agresiones están más centradas en su género. Esto ocurre porque cuando son pequeños hay menos diferencias de género entre los niños y las niñas, pero después comienzan a observarse cambios físicos y psicológicos que pueden motivar la agresión (2008: 43). Por lo tanto, la protagonista creada por Maite Carranza cumple con las expectativas estadísticas en cuanto a la victimización por género y edad.

La confluencia de elementos como una edad temprana, dependencia de un adulto y victimización ha suscitado el estudio de la llamada «victimología del desarrollo», término acuñado también por David Finkelhor (2007: 9). Este nuevo campo estudia el impacto que tiene en el menor la violencia física intrafamiliar, el testimonio de situaciones de violencia entre los progenitores, la propia experiencia de abusos sexuales o explotación sexual, el acoso en internet, el acoso escolar... El precitado autor expone que, a pesar de englobar a todos los menores en una misma categoría, la minoría de edad comprende un rango de edad que va desde un neonato hasta un joven de diecisiete años. Por lo tanto, en cada etapa el niño

sufrirá las consecuencias del delito de un modo diferente y, además, influirá el género de este (2007: 10).

Otro punto importante que hay que tener en cuenta es el cambio de niña a mujer que experimenta Bárbara en la novela, pues ella misma y otros personajes narran los cambios físicos y psicológicos que experimentó. Núria, su madre, explica que cuando Bárbara tenía 12 años «ya parecía una mujer [...] era una chica alta y descarada» (2010: 25)⁴ y añade que Pepe, el padre, no asumió este cambio. La tensión que se genera entre los dos hace que Núria deje de lado su rol maternal para convertirse en la cómplice de sus travesuras: «Al cumplir los quince, Bárbara llevaba una doble vida amparada por sus coartadas» (p. 27), confiesa la progenitora. Precisamente, a esa edad es cuando ocurre el secuestro. Sin embargo, esta posición de la madre tiene el efecto contrario en Bárbara, pues manifiesta sentirse sola, abandonada y desprotegida. Con el objetivo de llamar la atención de Núria, en varios momentos la protagonista menciona que intenta dejar indicios de los abusos que está sufriendo y se da cuenta de que esta le hace caso omiso: «Tampoco me miró demasiado el día que me vio el cuerpo lleno de moratones y las heridas de los brazos que me había hecho yo misma para aplacar el dolor que sentía» (p. 189). Esto indica que el daño psicológico estaba siendo tan grave que la había llevado a autolesionarse.

La relación de Bárbara con sus padres es fluctuante debido a factores externos e internos al núcleo familiar y al propio crecimiento de la protagonista. Ella es hija única hasta que tiene cuatro años y nacen los gemelos. Núria explica que en ese momento sintió que Bárbara se había aliado con su padre: «[...] él le hacía cosquillas, la bañaba y la llevaba al parque» (p. 25). Estos actos, aparentemente paternos, son una estrategia de Pepe para crear complicidad entre los dos y aislar a su hija de la madre. De hecho, es en la infancia cuando ocurren los primeros tocamientos y se produce la primera violación durante un viaje que realizan padre e hija. Tal como apunta Moisés Selfa, este hecho supone «el culmen de violencia a la que es sometida la joven» (2020: 330). Sin embargo, como he mencionado anteriormente, el inicio de la pubertad de Bárbara es un punto de inflexión en la relación con ambos progenitores.

Los recuerdos de Bárbara en la novela desvelan un maltrato psicológico intenso por parte de Pepe. Por ejemplo, ella cuenta que «cuando se enfada [Pepe] me dice que una

⁴ Esta es la única edición de *Palabras envenenadas* que se va a citar a lo largo del artículo.

persona como yo merece morir» (p. 130). En otro momento explica que «cuando he hecho lo que me ha pedido, cuando he dejado de esperar, él se ha enrollado bien. Te quiero mucho, nena. Yo no quería llegar hasta aquí, pero me obligaste» (p. 36). De esta cita, además, se desprende la manipulación que Pepe ejerce sobre su hija, pues desde su posición autoritaria, de madurez y superioridad, distorsiona la realidad de la protagonista. Estas dinámicas están muy relacionadas también con el maltrato físico y el momento que mejor lo ilustra ocurre estando Bárbara ya secuestrada: «[...] me rompió un brazo. Fue sin querer. Me tenía agarrada y yo me revolví con tanta fuerza que lo oí quebrarse [...]. Él se lamentó sinceramente. Te lo has roto tú, ¿verdad? Eres mala, tú te lo has buscado» (p. 92). Mostrar este tipo de maltrato era uno de los objetivos que tenía Maite Carranza. En una entrevista que Ana Corbalán le hizo a la autora de la novela, esta mencionó que su propósito era «[...] hablar sobre la manipulación psicológica que precede a todo tipo de abuso, sea físico o no» (2014: 13).

En el capítulo 12, la protagonista explica la relación que mantuvo con Martín Borrás, un chico mayor que ella y del que su mejor amiga Eva también estaba enamorada. Lo destacable de este capítulo es observar las consecuencias que el maltrato psicológico de su padre tiene en ella. Por ejemplo, dice: «[...] soy mala y sólo me estaba aprovechando de él [Martín]. Seguramente, no estaba enamorada. Él [Pepe] me dice que no sé lo que es estar enamorada. Que la gente como yo no sabemos amar» (p. 135). Estas palabras que la víctima pronuncia mientras está secuestrada son interesantes porque también hacen referencia al amor y, por lo tanto, a la sexualidad. El hecho de que Pepe le diga que no sabe amar disminuye su autoestima, por un lado, y falsea la percepción que tiene Bárbara sobre el amor. En otras palabras, le hace creer que los abusos sexuales son normales.

La manipulación y las mentiras por parte de Pepe Molina llegan al punto de hacer referencia a un supuesto escenario procesal, completamente alterado, si ella se escapa de la casa donde la mantiene secuestrada:

Te harían desnudar para pasar una revisión. Los médicos llevan guantes y mascarilla, y te meten los dedos por todas partes con asco [...]. Después te interrogarían. Te sentarían delante de un inspector de policía barrigudo que te obligaría a explicar uno a uno todos los detalles escabrosos de tu vida [...]. Luego la prensa sensacionalista publicaría tu foto en portada y te esperaría un juicio largo, tenso y mediático. Tendrías que declarar delante de un juez que no te creería ni media palabra (pp. 33-34).

A grandes rasgos, Pepe describe el proceso judicial que se lleva a cabo en estos casos. No obstante, la adopción de palabras como «asco», «barrigudo», «escabroso» o «mediático» aportan una sensación de frivolidad al proceso que está lejos de la realidad. Maite Carranza,

de un modo muy acertado, le hace llegar estas palabras a Bárbara con el mensaje de que está sola y de que lo mejor para ella es quedarse junto a su padre. De hecho, cuando ella consigue quitarle el teléfono tras haber ido a llevarle comida, la protagonista se pregunta a quién podría llamar, pero surgen las consecuencias de esta manipulación: «No, la familia no, me digo [...]». Él me ha repetido una y mil veces que no me perdonarían, que me echarían de su lado, que si supieran todo lo que ha sucedido preferirían que hubiera muerto. Ya no tengo familia ni la tendré nunca» (p. 32).

Todas estas acciones que Pepe lleva a cabo con su hija tienen otra consecuencia muy grave en ella: la indefensión aprendida (*learned helplessness*). Brent Turvey define esta condición psicológica como la falsa creencia que tiene un individuo de que es imposible escapar o cambiar una situación determinada y, por lo tanto, decide comportarse de un modo pasivo y apático (2009: 205). Este estado en el que se encuentra Bárbara, además de las amenazas y mentiras a las que la somete su padre, es el que hace que se bloquee en cuanto ve que tiene una opción de huir.

3.2. *A veces no me gustaba lo que me hacía y entonces cerraba los ojos: las agresiones sexuales*

Los números de casos de violencia sexual a menores son alarmantes y por mucho que los países exigen endurecer las leyes penales estos esfuerzos no se ven reflejados en las estadísticas. A pesar de estos malos resultados, en 2015 España tomó en consideración la Directiva Europea⁵ que «obliga a los Estados miembros a endurecer las sanciones penales en materia de lucha contra los abusos sexuales, la explotación sexual de menores y la pornografía infantil» (2015: 9) para hacer cambios en el Código Penal. Como consecuencia, se elevó la edad de consentimiento sexual hasta los dieciséis años. Además, en 2022 se aprobó la Ley Orgánica 10/2022 de garantía integral de la libertad sexual, la cual elimina la controversia establecida en cuanto a la violencia e intimidación para legislar solamente la agresión sexual y la violación. Estos delitos también constituyen infracciones flagrantes de disposiciones tan importantes como la *Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos del Niño* (1989) y la *Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea* (2000).

⁵ Directiva 2011/92/UE del Parlamento Europeo y del Consejo de 13 de diciembre de 2011 relativa a la lucha contra los abusos sexuales y la explotación sexual de los menores y la pornografía infantil por la que se sustituye la Decisión marco 2004/68/JAI del Consejo.

Dentro de los abusos sexuales en la infancia, lamentablemente, una parte de estos menores es victimizada por un miembro de su misma familia. El ritmo natural del desarrollo de un niño hace que esté muy protegido por sus padres, o cualquier figura similar, cuando es muy pequeño, pero que poco a poco vaya ganando independencia. Por consiguiente, Finkelhor explica que uno de los principios básicos de la victimología del desarrollo es que cuanto menos edad tenga una víctima de abusos sexuales, más probabilidades hay de que su perpetrador sea un allegado (2008: 40). Del mismo modo, es común que se le enseñe a un hijo a desconfiar de los extraños, lo que de nuevo propicia que sean más vulnerables ante personas conocidas (2008: 47-48). Charles Ewing, en esta misma línea de investigación, concluye que el 70% de los victimarios tienen algún tipo de relación con el menor en el momento del abuso (2014: 33-34). En la novela, Bárbara desvela que decide irse de su casa y buscar refugio en sus tíos maternos porque eran «los únicos que estaban lo suficientemente lejos y que no creerían a papá» (p. 209), lo que refleja el poder que tiene un progenitor sobre sus hijos.

Maite Carranza, en una entrevista concedida a Anna Abella para *El Periódico*, hace públicos estos casos de abuso intrafamiliar y reivindica que «son los que hipócritamente no se denuncian para evitar un escándalo dentro de la familia y son los que los niños [sic] se sienten más desamparados porque los padres, que deberían protegerlos, son responsables o cómplices». Este sentimiento de protección infantil fue uno de los motivos que impulsaron a la autora a escribir la novela, pues ella quería «que a través del libro se hablara de los abusos en las escuelas para ayudar a posibles víctimas» (2011). En este sentido, no ha sido hasta la aprobación de la Ley Orgánica 8/21 de protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia cuando se ha recogido de manera explícita la necesidad de una «estrategia de erradicación de la violencia sobre la infancia y la adolescencia, con especial incidencia en los ámbitos familiar, educativo, sanitario...» (Preámbulo). Esta idea viene desarrollada en los artículos 26 al 29 y alude al refuerzo de recursos para evitar, por un lado, los factores de riesgo y, por otro lado, aumentar la prevención identificando a las familias vulnerables.

Dada la prevalencia que tiene el abuso sexual infantil, Suzanne Sgroi señala que el patrón de comportamiento en el abuso intrafamiliar que se prolonga por un período de tiempo, como en el caso de Bárbara, se compone de cuatro fases (1981: 24). En primer lugar, la fase de preparación sirve para que el perpetrador fortalezca el vínculo con el menor mediante el favoritismo, la alienación y la exploración de los lugares y momentos del día en

los que será más seguro cometer los futuros abusos. En *Palabras envenenadas*, es Núria quien aporta esta evidencia cuando, tal como mencioné antes, explica que su padre siempre la bañaba y jugaba con ella en el parque. En este caso, además, se desprende que los abusos comenzaron a muy temprana edad cuando Bárbara todavía no podía distinguir lo que está bien y lo que no:

Yo nunca había sabido que ese tipo de caricias que Él me hacía no eran correctas. Para mí eran tan naturales como un abrazo, un beso o un apretón de manos. Yo era una niña y Él era un adulto. Los adultos por naturaleza sabían lo que hacían [...] Él me dijo que eran una muestra de su amor por mí, un juego nuestro, un momento que sólo Él y yo compartíamos en secreto (p. 189).

La siguiente fase es en la que se producen las conductas sexuales propiamente dichas sobre el menor. Comienza con unos primeros contactos muy disimulados que empoderan al perpetrador y pueden acabar con la penetración como en este caso:

Yo dormía y de repente noté un peso en la cama, a mi lado, y sus manos sobre mí, acariciándome. No digas nada, te quiero mucho. Pero yo me asusté y entonces sus manos se crisparon y me agarraron con violencia. Sé que me quedé rígida, sé que lloriqueé porque no quería. No llores, es muy bonito, ya verás. Me hizo daño y la cama quedó manchada de sangre (pp. 191-192).

Es interesante destacar que, en *Palabras envenenadas*, el padre se vale de un viaje de trabajo al sur de España para llevar a su hija consigo. Mientras Núria piensa que los dos van a pasar unos días juntos de desconexión, Pepe agrede sexualmente a su hija en un hotel durante la primera noche del viaje. En esta fase, Sgroi explica que también se establece un pacto de silencio entre el menor y su victimario mediante engaños y amenazas con el objetivo de crear una distorsión cognitiva y una dependencia total de él. La protagonista explica que, unos meses después de lo ocurrido en el hotel, su padre la amenazó diciendo que si ella se lo contaba a su madre, él le diría que Bárbara lo había incitado desde muy pequeña porque era mala y que, como consecuencia, la mataría de un disgusto (p. 208). Este es un claro ejemplo del motivo por el que, según un estudio de Echeburúa y Guerricaechevarría, solo se conocen el 2% de los casos de abuso sexual familiar (2006: 142). Los factores que influyen en esta denominada cifra negra⁶ son «el miedo, la sensación de culpabilidad, sus sentimientos ambivalentes hacia su agresor, su corta edad y las barreras estructurales con las que tropiezan, les impiden expresar las brutalidades que sufren [sic]», (Millán *et al.*, 2006: 8).

En tercer lugar, ocurre la revelación de los abusos e inmediatamente después, en la cuarta fase, se produce la reacción del entorno de la víctima. En la novela no vemos estas

⁶ La cifra negra hace referencia a los actos delictivos que no son reportados a las autoridades competentes y, por lo tanto, estadísticamente no han ocurrido.

dos últimas partes del ciclo ya que termina justo en el momento en el que Núria se reencuentra con su hija. Por este motivo, la revelación la podrá llevar a cabo Bárbara con su madre o con la policía, o se revelarán los indicios por sí mismos cuando la examinen en el hospital, pues tras cuatro años de cautiverio la policía judicial la trasladará al más próximo. Debido a que Pepe muere y, a pesar del propio duelo, la reacción familiar será menos dolorosa y tendrá menos duración porque Núria no tendrá que pasar por el proceso de divorcio y los gemelos y Bárbara tampoco tendrán que volver a verlo.

3.3. Quizás sea la manera de convertirte en una persona: el secuestro

Los capítulos en los que estoy basando este ensayo corresponden al presente de Bárbara estando secuestrada por su padre en la casa que la familia tiene en la montaña. Los estudios criminológicos en inglés diferencian dos tipos de secuestros. Por un lado, *kidnapping* ocurre cuando el secuestrador tiene un motivo económico y pide dinero a cambio de liberar a su rehén. Y, por otro lado, *abduction* es la retención de un sujeto en contra de su voluntad por el motivo que sea. El Código Penal español no tiene en cuenta, inicialmente, esta distinción y acusa de un delito de secuestro al «particular que encerrare o detuviere a otro, privándole de su libertad» (artículo 163). Este se encuentra tipificado entre los artículos 163 y 168 y, en el caso que nos compete, además, cabe destacar concretamente el artículo 166, el cual contempla los casos en que se producen delitos contra la libertad o indemnidad sexual durante el tiempo que dura el cautiverio.

El secuestro tiene lugar en el viaje de regreso de Bilbao, durante una parada que hacen en Lérida para comer. Bárbara es sorprendida por su padre mientras realiza una llamada a su madre desde una cabina telefónica. La protagonista recuerda en uno de los capítulos que, en ese momento, Pepe amenazó con matarla, pero, de repente, tras una súplica, él respondió: «Hay una solución [...]. Quizás, quizás sea la manera de convertirte en una persona, de reeducarte, de sacar la bestia que llevas dentro» (p. 211). De esta cita se desprenden dos factores para tener en cuenta. Por un lado, de nuevo, la manipulación por parte de Pepe, pues culpa a Bárbara de sus actos. Y, por otro, el motivo por el cual la secuestra que, según el padre, es para poder reeducarla. De este modo, se puede concluir que las circunstancias precipitaron el secuestro, es decir, fue un acto no premeditado. En cualquier caso, en el momento en que se llevó a cabo el secuestro hubo un aprovechamiento del tiempo y el lugar

ya que, aunque no se describe apenas el entorno, tras el forcejeo entre los dos personajes nadie acudió para ver qué ocurría, por lo que se infiere que era un lugar poco concurrido.

En cuanto al sitio donde Pepe mantiene encerrada a su hija, esta lo describe como un sótano de quince metros cuadrados y sin ventanas, era «una antigua bodega de paredes de piedra, insonorizada con corcho, blindada y permanentemente a temperatura de quince grados» (p. 31). A lo largo de la novela se van descubriendo otros elementos que conforman el zulo como, por ejemplo, un televisor, una nevera o un espejo. Estos dos últimos objetos son importantes porque dejan entrever otro tipo de maltrato y las consecuencias de este, respectivamente. Bárbara cuenta que había veces en las que se pasaba días sin que su padre le llevara comida, por lo que aprendió a repartírsela y guardarla en la nevera por lo que pudiera pasar. «Lo que no habían podido los golpes lo pudo el hambre» (p. 153), narra la protagonista haciendo referencia al efecto tan negativo que tenía en ella el no comer durante días. Respecto al espejo, pese a que Pepe se lo llevó para que su hija siguiera siendo la niña coqueta que a él tanto le gustaba, ella lo utilizó en alguna ocasión para autolesionarse con algunos de los cristales (p. 36).

Durante el tiempo que dura el secuestro, Bárbara, además de sufrir abusos sexuales, también es víctima de otros delitos. La protagonista cuenta que en una ocasión su padre la descubrió mandando una nota en un libro que tenía que devolver a la biblioteca. «Me pegó hasta que se le cansó el brazo y me dejó a oscuras. Tres días sin comida, machacada, herida, sin luz [...] al cuarto día apareció» (p. 39), narra la víctima, mostrando al lector las consecuencias a las que tuvo que enfrentarse. A pesar de estas palizas, ella explica que trató de escaparse muchas veces, pero su padre siempre la pillaba y la castigaba, «sin embargo, se detenía antes de matarme, cuando yo ya no tenía fuerzas para resistirme. Entonces se volvía cariñoso. Le gustaba disponer de mi vida» (p. 91).

4. Conclusiones

La novela de Maite Carranza termina justo en el momento en el que la policía encuentra a la protagonista viva. Pese a que no sabemos qué ocurre después, el estudio de Susan Clancy determina que algunas de las consecuencias que sufren las víctimas como Bárbara van desde la ansiedad, el aislamiento y la falta de autoestima, hasta problemas sexuales, con la comida, las drogas y el alcohol e incluso psicosis (2009: 96). Estos síntomas y trastornos no son provocados solamente por los delitos sexuales y el aislamiento durante

el secuestro, sino por todo el mecanismo psicológico de manipulación, mentiras y amenazas al que Bárbara es sometida por su padre.

En este ensayo, con el objetivo de dar respuesta a las preguntas iniciales que giraban alrededor de la víctima, se han analizado diferentes aspectos como su género y edad, la relación con su entorno familiar, sobre todo con su padre, y el desarrollo de los hechos delictivos. De todo ello se puede concluir que los dos factores principales que propician el inicio de los abusos sexuales son la corta edad de Bárbara y su género. Un factor que precipita el delito es el nacimiento de los gemelos, pues Núria pasa a encargarse más de ellos y Pepe y su hija estrechan la relación.

De los indicios extraídos de la novela, se puede inferir, además, que el motivo por el que comienzan los abusos sexuales es para satisfacer el deseo sexual de Pepe. Esta razón queda patente porque los abusos son continuados y aumentan de intensidad a lo largo del tiempo. Las caricias y contactos cortos que al principio le eran suficientes, después ya no lo son, momento en el que ocurre la primera violación. Del mismo modo, se observa un incremento de la agresividad tanto en los acercamientos hacia Bárbara, como en el modo de hacerle guardar el secreto. Este acrecentamiento del contacto y la agresividad va unido al desarrollo natural de la protagonista hacia la adolescencia. La aparición de sus características femeninas, junto con las primeras salidas nocturnas y novios, hacen que Pepe se enfurezca cada vez más ante el hecho de que su niña se haga mayor, otros hombres puedan disfrutar de su cuerpo y, sobre todo, ante la posibilidad de que pronto pueda perderla si se va de casa.

Durante toda la novela queda patente la relación disfuncional entre padre e hija. Sin embargo, en los años que dura el secuestro el abuso de poder es mucho más evidente. Bárbara describe las palizas a las que es sometida y en las que siente que su vida depende de él. A simple vista, el objetivo de Pepe es reconducir a su pequeña, volver a llevarla por el buen camino. No obstante, estos motivos son solo el engaño que él se dice a sí mismo y a Bárbara, pues la razón principal por la que decide llevársela a la casa de la montaña es la oportunidad que se abre ante Pepe de poder disponer de la protagonista a su antojo. La violencia física y psicológica que se desata entonces es brutal ya que no necesita que Bárbara esconda los golpes, ni dar explicaciones a nadie. Se puede aseverar que Pepe llega al clímax de la violencia.

La violencia sexual hacia los menores sigue siendo un tema tabú. Además de los esfuerzos legislativos, es necesario también un trabajo como sociedad. En este sentido, libros como el de Maite Carranza, dirigidos a un público joven, son ineludibles para mostrar

actitudes de personas cercanas que son intolerables, desmitificar el amor romántico y fomentar las conversaciones alrededor de este tema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARRANZA, Maite (2010), *Palabras envenenadas*, Barcelona, Edebé.
- CARRANZA, Maite (2011), *Quería transmitir la angustia y el dolor de una víctima de abusos / Entrevistada por Anna Bella*, El Periódico (Barcelona), 28 de abril de 2011. Disponible en línea: [<https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20110428/maite-carranza-entrevista-catala-any-986526>] (1/06/2023).
- CARRANZA, Maite (2014), *Narrativa de denuncia contra el abuso de menores: resistencia y victimización en Palabras envenenadas de Maite Carranza / Entrevistada por Ana Corbalán*, La Nueva Literatura Hispánica, 18, pp. 9-28.
- CLANCY, Susan A. (2009), *The Trauma Myth: The Truth About the Sexual Abuse of Children*, New York, Basic Books.
- DE MANUEL, Carmen (2014), *Palabras prohibidas*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Directiva 2011/92/UE* del Parlamento Europeo y del Consejo relativa a la lucha contra los abusos sexuales y la explotación sexual de los menores y la pornografía infantil y por la que se sustituye la Decisión marco 2004/68/JAI del Consejo. 13 de diciembre de 2011. OJ núm. 335. Disponible en línea: [<http://data.europa.eu/eli/dir/2011/93/oj>] (1/06/2023).
- ECHEBURÚA, Enrique y GUERRICAECHEVARRÍA, Cristina (2006), «Especial consideración de algunos ámbitos de victimación», en Enrique Baca, Enrique Echeburúa y Josep M^a Tamarit (eds.), *Manual de victimología*, Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 130-206.
- EWING, Charles P. (2014), *Preventing the Sexual Victimization of Children: Psychological, Legal, and Public Policy Perspectives*, New York, Oxford UP.
- FALLARÁS, Cristina (2011), *Las niñas perdidas*, Barcelona, Roca Editorial.
- FINKELHOR, David (2007), «Developmental Victimology. The Comprehensive Study of Childhood Victimization», in Robert C. Davis, Arthur J. Lurigio and Susan Herman (eds.), *Victims of Crime*, Los Angeles, SAGE Publications, pp. 9-34.
- FINKELHOR, David (2008), *Childhood Victimization: Violence, Crime, and Abuse in the Lives of Young People*, New York, Oxford UP.
- GARRIDO Genovés, Vicente (2012), *Perfiles criminales: Un recorrido por el lado oscuro del ser humano*, Barcelona, Ariel.
- KAMPUSCH, Natascha (2011), *3.096 días*, Madrid, Aguilar.
- KARMEN, Andrew (2012), *Crime Victims: An Introduction to Victimology*, Boston, Cengage Learning.
- Ley Orgánica 10/1995, del Código Penal*, BOE núm. 281, 23 de noviembre de 1995, pp. 206, Disponible en línea: [<https://www.boe.es/eli/es/lo/1995/11/23/10/con>] (1/06/2023).

- Ley Orgánica 1/2015, por la que se modifica la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal*, BOE núm. 77, 30 de marzo de 2015, pp. 27061-27176. Disponible en línea: [<https://www.boe.es/eli/es/lo/2015/03/30/1>] (1/06/2023).
- Ley Orgánica 8/2021, de protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia*, BOE núm. 134, 4 de junio de 2021, pp. 175. Disponible en línea: [<https://www.boe.es/eli/es/lo/2021/06/04/8/con>] (1/06/2023).
- Ley Orgánica, 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual*, BOE núm. 215, 7 de septiembre de 2022, pp. 66. Disponible en línea: [<https://www.boe.es/eli/es/lo/2022/09/06/10/con>] (1/06/2023).
- LÓPEZ PEIRÓ, Belén (2020), *Por qué volvías cada verano*, Barcelona, Las Afueras.
- MILLÁN, Sandra, *et al.* (2006), «Victimología infantil», *Cuadernos de Medicina Forense*, 12, pp. 7-19.
- ROCA, María Mercè (2000), *Delitos de amor*, Barcelona, Editorial Planeta.
- SELFA, Moisés (2020), «La narrativa juvenil de Maite Carranza en el siglo XXI», en Elia Saneleuterio (ed.), *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 321-337.
- SGROI, Suzanne (1981), *Handbook of Clinical Intervention in Child Sexual Abuse*, New York, Free Press.
- TURVEY, Brent E (2009), «Constructing a Victim Profile», in Brent E. Turvey and Wayne Petherick (eds.), *Forensic Victimology: Examining Violent Crime Victims in Investigative and Legal Contexts*, Amsterdam, Elsevier, pp. 73-95.
- TURVEY, Brent E. (2009), «Victim Situational Exposure», in Brent E. Turvey and Wayne Petherick (eds.), *Forensic Victimology: Examining Violent Crime Victims in Investigative and Legal Contexts*, Amsterdam, Elsevier, pp. 205-228.

EL SILENCIO COMO VIOLENCIA EN *QUERIDO DIEGO, TE ABRAZA QUIELA* DE ELENA PONIATOWSKA

AROLA CASTELLA PUJOL

<https://orcid.org/0000-0002-7500-1476>

acastellap@uoc.edu

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

Resumen: A pesar de que se tiende a asociar con la paz y la quietud, el silencio puede resultar violento. La novela de Elena Poniatowska *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) así lo revela, al mostrar los estragos de la falta de respuesta de Diego Rivera a las cartas que le manda su entonces esposa, Angelina Beloff. Desde el marco analítico de las violencias contra las mujeres, esta indiferencia supone un acto de violencia psicológica. Además, el texto de Poniatowska corresponde a una representación de las mujeres que, en línea con el género epistolar escogido, refleja la violencia simbólica de la que son víctimas de forma estructural. Sin embargo, lejos de adherirse a esa visión de la mujer como un ser desamparado que entra en crisis a falta de un hombre a su lado, la autora mexicana subvierte esta tendencia, llevándola al extremo para denunciar el tratamiento de la figura de Beloff y, por extensión, del género femenino, especialmente en la literatura y el mundo del arte en general.

Palabras clave: Violencias contra las mujeres, Silencio, Angelina Beloff, Diego Rivera, Elena Poniatowska.

Abstract: Although being usually associated to peace and quietness, silence can be violent. Elena Poniatowska's novel *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) asserts it, showing the effects of the lack of answer from Diego Rivera to the letters sent by his wife, Angelina Beloff. From the analytical framework of violences against women, this indifference is an act of psychological violence. Moreover, the text of Poniatowska corresponds to a way of representing women that, alongside with the epistolary genre chosen, reflects the symbolic violence to which women are structurally confronted. However, far from adhering to that vision of women as helpless beings who fall into crisis without a man who takes care of them, the Mexican author subverts this tendency, taking it to the extreme to denounce the treatment of Angelina Beloff, and, by extension, of the feminine gender, especially in literature and in the world of art in general.

Keywords: Violences against women, Silence, Angelina Beloff, Diego Rivera, Elena Poniatowska.

1. Introducción

En general asociamos el silencio a la paz, y la violencia, al ruido. Como describe Alain Corbin en su *Histoire du silence* (2016), la tradición entiende el silencio como «condition de recueillement, de l'écoute de soi, de la méditation, de l'oraison, de la rêverie, de la création» (2016: «Prélude», párr. 2). Sin embargo, el silencio puede resultar violento, un arma especialmente hiriente para el alma del individuo y para el pleno desarrollo de los colectivos más desfavorecidos. Este potencial del silencio, poco considerado aún, centrará el presente artículo en el que analizaremos la obra de Elena Poniatowska (París, 1932), *Querido Diego, te abraza Quiela* (*QD*), desde la perspectiva de las violencias contra las mujeres. Así, tras situar brevemente la novela, publicada en 1978, en el conjunto de la obra de la mexicana y presentar el marco teórico que permite vincular el silencio con las violencias machistas —especialmente las que revisten carácter psicológico y simbólico—, describiremos cómo estas son representadas en la novela que Poniatowska dedicó a la relación entre Angelina Beloff —Quiela— y Diego Rivera.

En un primer apartado trataremos la representación del silencio del muralista mexicano en *QD* como manifestación de violencia psicológica interpersonal y, a continuación, la violencia simbólica contra las mujeres que subyace al relato mediante la alusión al silenciamiento de la autonomía personal y del talento creador de Beloff, y la elección del género epistolar por parte de la autora. Por último, analizaremos cómo Poniatowska desarma los estereotipos presentados en su novela, subvirtiéndolos.

El interés de este enfoque se inscribe en la consideración de la literatura y de la crítica literaria como herramientas privilegiadas para la praxis social y, más concretamente, como instrumento de denuncia de cualquier forma de violencia, especialmente la que se proyecta de forma sistemática contra colectivos víctimas de sus múltiples manifestaciones, ya sea por razón de género, raza, religión, etc.

1.1. Las violencias contra las mujeres y el silencio

Las violencias contra las mujeres (VCM) adoptan múltiples formas. La más evidente es la de carácter físico, cuyo culmen son los feminicidios. Sin embargo, no cabe obviar sus manifestaciones más sutiles, prácticamente imperceptibles por comunes y en consecuencia naturalizadas, que este artículo pretende contribuir a conocer, visibilizar y erradicar. Así, abordaremos solamente las de naturaleza psicológica y simbólica tal como aparecen en *QD* en forma de silencio. Puesto que el objeto de nuestro

estudio es la representación literaria de dichas violencias¹, nos limitaremos a señalar el significado que otorgamos a estos términos para enmarcar nítidamente el sentido de nuestro discurso. Huelga aclarar que no sólo las mujeres son objeto de este tipo de violencias, pero como colectivo sistemáticamente desfavorecido en las sociedades patriarcales, han sido específicamente víctimas de ellas.

Entendemos por VCM todas aquellas formas de presión ejercidas sobre las mujeres que, directa o indirectamente, apunten a dañarlas en cualquier ámbito de su experiencia, ya sea físicamente, psicológicamente, sexualmente, económicamente, laboralmente, socialmente, etc. La violencia psicológica incluye cualquier conducta u omisión que produzca una desvalorización o sufrimiento mediante amenazas, humillación, vejaciones, menosprecio, exigencia de obediencia o sumisión, coerción verbal, insultos, aislamiento o cualquier otra limitación de su ámbito de libertad². Como desarrollaremos más adelante, el silencio —entendido como ausencia de respuesta cuando esta corresponde a una expectativa razonable— puede suponer una ofensa, provocar un gran dolor emocional, humillar.

Por su parte, la violencia simbólica es aquella vehiculada por símbolos, valores, creencias, de forma tan normalizada que llevan al dominado a ceder —que no a consentir, tal como puntualizó Nicole-Claude Mathieu en 1985 (231)— a la dominación. Incluye, pues, todo aquello que contribuye a perpetuar, sin explicitación necesaria, la dominación del género masculino y la discriminación del femenino. El silenciamiento naturalizado del talento, la autonomía y la voz de las mujeres debe interpretarse pues, también, como una manifestación de violencia.

1.2. Elena Poniatowska y las mujeres como colectivo silenciado

Las obras de Elena Poniatowska versan generalmente sobre personajes olvidados por la historia oficial, silenciados por la narrativa dominante, destacando entre ellos figuras de mujeres pertenecientes a los más variopintos colectivos. Populares o anónimas, todas ellas, invariablemente, por el mero hecho de ser mujeres, han visto obstaculizado su desarrollo individual. A menudo cercana al género periodístico con el que se inició en el terreno de la escritura, Poniatowska mezcla géneros, realidad y ficción, y reúne en algunos de sus libros varios retratos femeninos —*Las siete cabritas* (2000) o *Las indómitas* (2016)—, dedicando otros íntegramente a personalidades individuales como la fotógrafa italiana Tina Modotti

¹ Agradezco a la Dra. Teresa Iribarren Donadeu haberme presentado dicho enfoque.

² Las definiciones provienen de la Ley 17/2020 de 22 de diciembre, de modificación de la Ley 5/2008, del derecho de las mujeres a erradicar la violencia machista, de la Generalitat de Catalunya. Asimismo, he consultado la obra de Iribarren *et al* (2023), aún pendiente de publicación.

(*Tinísima*, 1992) o a las pintoras Leonora Carrington (*Leonora*, 2011) y Angelina Beloff (*QD*, 1978 —que analizo en el presente artículo—). En palabras de Carlos Fuentes, «Elena ha contribuido como pocos escritores a darle a la mujer papel central, pero no sacramental, en nuestra sociedad», denunciando cómo su sitio en ella ha sido «el de las carencias, los prejuicios, las exclusiones» (Fuentes, 2003: 5).

En palabras de Juan Bruce-Novoa, Poniatowska siempre tuvo muy clara la función social de la literatura:

through her work as a journalist and the author of documentary narratives, Poniatowska [...] has taken a clear position regarding literature and its social function: since the oppressed of society are doubly victimized through a marginalization process in which they are rendered invisible and unheard, authors who have access to publishers must bring to the reading public's attention what the oppressed have not been allowed to express in print (Bruce-Novoa, 1990: 115).

De acuerdo con el eminente crítico, la mexicana destaca, en el seno de esa tradición de denuncia, por la peculiaridad de estar atenta a cómo los ‘subalternizados’ pasan «from the state of being ignored to that of being falsely represented and even exploited» (Bruce-Novoa, 1990: 115). El discurso dominante simplifica, con o sin mala fe, la imagen de personas marginalizadas, de acuerdo con lo que Bruce-Novoa considera un populismo cínico. Define este término como retórica institucionalizada en el seno de una clase alta ‘concienciada’ acerca de los problemas de las clases subordinadas. En esta jerarquía social, el género es uno de los elementos clave de clasificación, a los que se acumulan otros como la clase social, el estatus económico, la raza, etc., de acuerdo con el principio de interseccionalidad. Veremos cómo, en el caso de la representación de las mujeres, ese ‘populismo cínico’ deriva fácilmente en condescendencia, rayando la crueldad.

1.3. *Querido Diego, te abraza Quiela*

Poniatowska dedica *QD* a Angelina Beloff (San Petersburgo, 1879 – México, 1969). Apodada Quiela —en realidad, Guiela—, Beloff presentó desde joven una clara vocación artística. Destacó en la academia de pintura en la que estudió en Rusia y, a la muerte de sus padres, invirtió su herencia en viajar sola a París en 1909 para continuar su formación. Conoció a Diego Rivera en Bélgica a través de su amiga María Blanchard, se casaron y convivieron durante diez años en la capital francesa, donde atravesaron grandes dificultades económicas. Tuvieron un hijo, Dieguito, del que apenas pudieron ocuparse y que murió a los catorce meses de vida por meningitis. Poco después Rivera volvió a México para acompañar a su padre, gravemente enfermo, y para intentar establecerse allí. Habían acordado con Angelina que, cuando dispusiera de suficiente dinero, le mandaría un billete para que pudiera reunirse con él en su país

Arola Castilla Pujol (2023): «El silencio como violencia en Querido Diego, te abraza Quiela de Elena Poniatowska», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 37-55.

natal. Pero esto nunca sucedió. Diego, según la novela, apenas contestó a las cartas de su esposa. Tan sólo le mandó algunas remesas de dinero —como también hizo con su amante parisina, Marievna Vorobiev, con la que tuvo una hija—.

La periodista y escritora mexicana conoció a Beloff al leer la biografía de Bertram Wolfe sobre Rivera, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, publicada en 1963. Amigo y gran admirador del muralista, Wolfe dedica un capítulo a Beloff, titulado *Angelina Waits*. La describe poco menos que como una ingenua al no saber interpretar el silencio del mexicano como un abandono definitivo, y como una chantajista emocional al transmitir a su aún esposo el dolor y la incertidumbre que le supuso no saber de él. Este texto interpeló a Poniatowska hasta el punto de decidirse a escribir una novela sobre la pintora y grabadora rusa. Por una parte, se identificó con ella porque también experimentó la añoranza de su propio marido, a menudo ausente por razones profesionales —Schuessler considera que «no le brindaba el apoyo que ella buscaba», recogiendo las palabras de la propia Poniatowska: «[e]n realidad siento que estaba escribiéndole a Guillermo disfrazándome de Angelina Beloff, porque él estaba metido en su astronomía, y me sentía muy sola» (Schuessler, 2003: 192)—. Sin embargo, por otra parte, le ofendió sin duda el trato que se estaba dando a una mujer valiente y talentosa a la que, a pesar de ello, siempre más se conocería como ‘la primera esposa de’.

QD se estructura en 12 cartas ficticias que la pintora y grabadora rusa Angelina Beloff habría enviado desde París a su por aquel entonces marido, Diego Rivera, cuando se encontraba en México. Ya en la primera, Quiela se queja de que no le responda —tampoco a otros amigos, como Élie Faure (Poniatowska, 2014: 9)—. Contra lo que era de esperar, él no contestará jamás “en toutes les lettres” (88). El lector lo asume rápidamente; sin embargo, Angelina se muestra incapaz de abrir los ojos a esa realidad. A través de esos mensajes en primera persona, supuestamente escritos entre octubre de 1921 y julio de 1922, Poniatowska retrata a una mujer que atraviesa un período de intenso dolor emocional no tanto por la partida de su marido sino, sobre todo, por su mutismo: «Ni una línea tuya y el frío no cesa en su intento de congelarnos» (11). El frío aparece en la novela asociado al dolor y a la pérdida de Dieguito, que enfermó el invierno de 1917 de neumonía, teniendo que dejarlo con una pareja de amigos que podían permitirse calentar su casa (12). Paralelamente, Poniatowska vincula el calor con el bienestar y el confort de la compañía de Diego y el futuro que le hubiera querido brindar a su hijo: «al alimentar nuestra estufita pienso en nuestro hijo [...] imaginaba yo a Dieguito asoleándose, [...] sobre tus rodillas, [...] frente al mar. Imaginé días felices y buenos» (Poniatowska, 2014: 11-13).

A falta de explicaciones y de respuestas, la protagonista de la novela elucubra, rememora, sufre y tarda meses en entender que ese era el final —unilateral y sin aparente previa justificación— de la relación entre ambos. El proceso de duelo que atraviesa Quiela a raíz de ese abandono —equiparado a una «muerte simbólica» por Sánchez Aragón y Martínez Cruz (2014: 1339)— es representado por Poniatowska sin contención. Deja al lector sin aliento por la intensidad de su escritura, puesto que *QD* es una obra breve de un extraordinario vigor emocional y dramático. Además de su crisis amorosa, Beloff debe afrontar la pérdida de dos de sus principales motivaciones existenciales: la del hijo que tuvo con Diego —«en estos días me he removido en mi cama torturada por el recuerdo de la muerte de mi hijo [...] Lo busco, chatito, físicamente me hace falta» (Poniatowska, 2014: 31)—, y la de su capacidad creativa —«me debato sola sin tener siquiera el consuelo de haber trazado estos días una línea que valga la pena» (32)—. Por no mencionar las graves dificultades materiales que pasó, sola en París, en plena postguerra mundial, lejos de su tierra natal —al respecto resulta especialmente conmovedor el episodio narrado en la carta de 23 de diciembre de 2021 en que Beloff aprovecha la celebración de la Pascua rusa para conseguir algo de pan y unos huevos (35)—.

De acuerdo con Sánchez Aragón y Martínez Cruz (2014), el proceso emocional de Beloff corresponde al patrón clásico del duelo amoroso: «se observa como etapa final del proceso romántico la pseudoaceptación [...] [en la que] los individuos experimentan la esperanza del retorno y con ello la vivencia de emociones y ejecución de conductas con dicho propósito» (Sánchez Aragón y Martínez Cruz : 2014: 1339). Así, la protagonista niega lo que el lector va intuyendo con mayor clarividencia: «Debería quizá comprender [...] que ya no me amas, pero no puedo aceptarlo» (Poniatowska, 2014: 53-54); muestra algún episodio de rebeldía —«hoy no quiero ser dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva, resignada [...] tampoco quiero ser maternal; Diego no es un niño grande» (52)—, pero sobre todo una inmensa tristeza que llega a somatizar en dolor físico —«ahora mismo siento un dolor casi insoportable en el pecho; me golpea tu recuerdo; algo me duele tanto que tengo que recargarme contra la pared» (14)— ; y sufre pronunciados altibajos con puntos álgidos de desesperación y nostalgia, pero también de fuerza creadora. Sólo tras mucho dolor alcanza a interpretar el silencio de su esposo como el fin de su relación: «Diego definitivamente no está, pienso que no vendrá nunca y giro en el cuarto como alguien que ha perdido la razón» (52).

En esa tempestad emocional que vive la protagonista, hay espacio para el recuerdo de su yo anterior a Rivera —«Hace ya muchos años que pinto; asombraba yo a los profesores en la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo, decían que yo estaba muy por encima de la *moyenne* [...] y creía en mis disposiciones extraordinarias» (Poniatowska, 2014: 29-30)—, antes de empequeñecer a su lado, de cederle su espacio vital y creativo —«yo estaba como drogada, ocupabas todos mis pensamientos, tenía un miedo espantoso a defraudarte» (55)—. Y es que *QD* refleja una relación sentimental enormemente desigual entre los dos artistas, con Diego representando la figura del ‘Maestro’ al que Angelina idolatra y acaba haciendo prácticamente de sirvienta tanto a nivel artístico como doméstico —«podría incluso serte útil, moler tus colores, hacerte los estarcidos, ayudarte como lo hice cuando estuvimos juntos en España y en Francia durante la guerra» (57)—, autoanulándose como individuo dotado de talento autónomo.

A pesar de ello, a través de sus cartas, en ningún momento la protagonista muestra rencor por esa subordinación, a la que sin duda se prestó voluntariamente, de forma maternal —quiso quedarse con Diego cuando dejaron a su hijo al cuidado de sus amigos porque «estaba segura de que sin mí ni siquiera interrumpirías tu trabajo para comer» (Poniatowska, 2014: 12); «fue pulmonía lo que tuve, chatito, no quise decírtelo para no preocuparte» (34); «me pregunto si comerás bien, quién te atiende» (38)—; incluso afirma que no dudaría en revivirla, describiendo los diez años que pasaron juntos como los mejores de su vida (83). Lo único que verdaderamente llega a reprochar Quiela a su esposo es el silencio ante las cartas que le envía a pesar de su insistencia en recibir noticias. Aunque hasta por eso se disculpa ante él, adoptando una posición de clara sumisión: «perdona la debilidad de tu mujer» (10); «perdona a esta tu Angelina que hoy [...] está desmoralizada» (49).

2. El silencio como violencia psicológica en las relaciones interpersonales: Quiela y Diego

El silencio de Rivera a las cartas de su esposa es interpretado indulgentemente por Wolfe, normalizado como propio del hombre latino —«the Latin hints more gracefully when he loves and with more subtlety when he has grown indifferent» (Wolfe, 2000: 128)—, considerando que Angelina hubiese tenido que entender que «[h]is silences were eloquent» y reprochándole no haber tenido en cuenta «how hard it would be for him to say directly, “I do not love you”», culpabilizándola (Wolfe, 2000: 128). Pero ese silencio supone un acto de violencia. Agrava gratuitamente el malestar de la remitente de los mensajes,

Angelina, que no alcanza a entender inicialmente el significado de esa ausencia de respuesta: «¿Ya no me quieres, Diego? Me gustaría que me lo dijeras con toda franqueza» (Poniatowska, 2014: 52), quiere evitar más «sufrimiento inútil, inútil y monótono» (53). A pesar de esa ceguera inicial, Quiela acaba aceptando lo que seguramente no podía asumir en la etapa inicial de negación propia del duelo por la pérdida de Diego.

Esta ausencia de respuesta ataca la dignidad de Quiela, su reconocimiento no ya como esposa, sino como ser humano digno de recibir una explicación. Angelina es víctima de desprecio, de una clara humillación, incluso siente vergüenza ante los amigos: «no me atrevo a decir que no he recibido una línea tuya... Me avergüenza no poder comunicarles nada» (Poniatowska, 2014: 18). Además, se ve obligada a cargar con la responsabilidad que no asume el Diego retratado en *QD*: la de dar por terminada una historia de amor que ella, además, hubiera continuado, a pesar de todo.

Desde la psicología, el silencio representado por Poniatowska se considera una práctica pasivo-agresiva que ha recibido distintas denominaciones: ley del hielo, hombro frío, tratamiento silencioso, ostracismo, *ghosting*. Kipling D. Williams afirma que «[e]ven brief episodes of ostracism [...] activate the brain's pain centers, incite sadness and anger, increases stress, lower self-esteem and rob us a sense of control» (Williams, 2011: 32). La causa de tal daño se debe originariamente al deseo de pertenencia al grupo característico del ser humano, que llega a condicionar los comportamientos: «people obey, conform, cooperate» con aquellos de los cuales espera una respuesta emocional (Williams, 2011: 33). Si esta no llega, el organismo reacciona presentando señales de alarma, advirtiendo «that something is wrong, that there exists a serious threat to our social and psychological well-being» (Williams, 2011: 34). Por ello, «ostracism usually engenders a concerted effort to be included again [...]. We do this by agreeing with, mimicking, obeying, or cooperating with others» (Williams, 2011: 37).

Esta descripción coincide plenamente con el proceso representado en *QD*. Quiela no sólo muestra su dolor y falta de orientación centrada en sí misma, sino que está dispuesta a retomar su posición de sumisión lavando pinceles y preparando telas, renunciando al desarrollo de su propio talento con tal de ser readmitida en el universo sentimental de Rivera. Como afirma Ruiz Castillo, es corriente que la víctima femenina «se muestre casi agradecida de su propia sumisión» (Ruiz Castillo, 2021: 59), además de culpable. En estos casos, efectivamente, las mujeres se autoinculpan no solo por 'el fracaso de su amor', sino también cuando toman consciencia de que «han negado una y otra vez lo evidente con tal de preservar la ilusión, lo que permite el desarrollo del ciclo de la violencia y no poder escapar» (63).

Poniatowska explicita claramente razones más que suficientes para entender su sufrimiento y evitar el clásico retrato prácticamente masoquista que llega a efectuarse sobre las mujeres maltratadas, que Ruiz Castillo no duda en calificar de «aberración» (Ruiz Castillo, 2021: 27). Como explica Schuessler, la autora «[n]o nos ofrece el viejo espectáculo de la abstracción a cargo de inefables víctimas, sino seres concretos bajo presiones ideológicas y aplastamientos políticos muy específicos» (Schuessler, 2003: 193).

El silencio retratado por Poniatowska es una manifestación de violencia psicológica que podemos entender a la luz del modelo de masculinidad prevalente en Rivera o Wolfe, pero que no debemos justificar sino visibilizar para evitar su reproducción.

3. El silencio: violencia simbólica contra las mujeres como colectivo en *QD*

Quiela es víctima del silencio en *QD* no solo por la cruel indiferencia que supone la ausencia de respuesta por parte del destinatario de sus cartas, sino también por el sistema patriarcal estructural que justifica este tipo de comportamiento masculino y que, también, lleva a las mujeres a tolerarlo. ¿Qué silencios subyacentes a *QD* entendemos como violencia simbólica contra las mujeres? Como desarrollaremos a continuación, en primer lugar, el silenciamiento de la autonomía y autosuficiencia de Beloff, implícito en su retrato como una mujer dependiente tanto a nivel emocional como económico en la biografía de Wolfe sobre Rivera reescrita por Poniatowska; en segundo lugar, el silenciamiento de su creatividad; por último, el silenciamiento de las mujeres al que alude el género epistolar escogido.

Analizaremos estos aspectos tomando como punto de referencia la ya mencionada biografía de Rivera escrita por Wolfe en 1963, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, principal fuente a la que recurrió Poniatowska para crear *QD*. Estadounidense comunista muy interesado en el mundo del arte y apasionado por México, Wolfe era devoto del pintor. Retrata a Rivera como un fabulador, un hombre que siempre contaba historias en las que realidad y ficción se mezclaban sin solución de continuidad, fascinando a sus oyentes. Advierte al lector de que su amistad y admiración por Diego podían hacerle caer en juicios algo benévolos al respecto.

Lo relevante en el presente artículo y lo que llamó la atención de Poniatowska al leer esa biografía de Rivera, es la actitud de Wolfe respecto a Beloff. No atiende demasiado a la realidad que podemos deducir de las propias *Memorias* de Angelina (2000) y de las cartas originales entre Angelina y Rivera de las que Gardner (2012 y 2014) da cuenta, poniendo claramente el acento en aquellos aspectos que vienen a confirmar el estereotipo y los prejuicios prevalentes respecto a las mujeres de los grandes artistas.

3.1. Silenciamiento de la autonomía personal de Beloff

Poniatowska retrata magistralmente la alienación del modelo de amor romántico y pasional, ese amor propio de boleros al que obedecen expresiones como «sin ti soy bien poca cosa» (Poniatowska, 2014: 19), «estoy llena de ti» (24), «tu espíritu se había posesionado de mí» (28), «te amo, te amaré siempre, pase lo que pase» (49), etc. Un modelo de amor, en definitiva, hecho de dependencias insanas y en el cual, en general, se atribuye a la mujer un rol de subordinación al hombre —y no sólo a nivel emocional, sino también, económico, social, etc.—. Así leemos, en un primer nivel, *QD*, debido a que esa es la imagen que Wolfe, la principal fuente de referencia de la novela, ofrece de Angelina Beloff.

Como ya hemos mencionado, el capítulo que el biógrafo norteamericano le dedica en *The Fabulous Life of Diego Rivera* se titula, significativamente, *Angelina Waits* (2000: 122-130). Trata condescendentemente a Beloff de «poor Angelina» (127), a la vez que le reprocha intentar recuperar a Rivera mediante la lástima: «Love cannot be compelled by pity. After years of intimate life with Diego, did she not know him well enough to perceive that all was over?» (Wolfe, 2000: 127). En esa imagen de mujer pasiva, sumisa y dependiente —«Angelina had remained behind, in their studio» (123)—, ¿qué queda de la mujer que, a principios del siglo XX, se marcha sola de su Rusia natal para ir a París a estudiar arte, de la chica que les dijo a sus padres que dejaba la carrera universitaria de Medicina para dedicarse a la pintura? ¿Cómo reconocer a la hija de una «típica familia intelectual rusa» (Beloff, 2000: 19) a la que sus padres siempre animaron a desarrollarse como una mujer independiente? ¿La que, al conocer a Rivera, le consideró un «pobre muchacho enamorado de mí» (Ramos-Arbolí, 2016: 92)? Según Bisson-Fradet, «[l]a manière dont Wolfe considère et décrit Angelina Beloff lui donne envie de lui répondre, ou du moins de donner une autre version de la relation du couple» (2019: 227). Eso es lo que, precisamente, hizo Poniatowska mediante *QD*.

No deja de aflorar en todo ello, en el fondo, la ‘trampa vital’ encarnada en los ideales correspondientes a los roles de género culturalmente establecidos y que sólo muy entrado el siglo XX se han cuestionado realmente en la práctica. Como explica Susana Velázquez (citada en Ruiz Castillo, 2021: 28-29), en el caso de las mujeres se llegó a idealizar tanto la relación con un hombre, que resultaba prácticamente «inconcebible no tenerla», exponiéndose la mujer a situaciones violentas con tal de no perderlas. Ruiz Castillo añade que en el mismo contexto existía «otra idealización cultural: el hombre que no tiene poder no es un hombre» (29), factor imprescindible para entender la complejidad de la situación.

Beloff se definió a sí misma como «fuerte, decidida y crecida ante la adversidad» (Ramos-Arbolí, 2016: 92). Vivió sola en París once años tras la partida de Diego, independiente y autosuficiente. De acuerdo con Gardner, los que la conocieron destacaban de ella «su habilidad de no depender de Diego Rivera ni por fama ni por dinero. Independiente antes y después de Diego» (Gardner, 2012: 23-24). Incluso la hermana de Rivera afirmó que Angelina fue «la que más de veras lo había querido, puesto que lo había amado cuando era pobre y oscuro» (24).

El retrato de Angelina Beloff trazado por Wolfe puede considerarse propio de la violencia simbólica contra las mujeres, a las que tiende a representarse como ‘incapaces’ en ausencia de un hombre a su lado. Aunque este tipo de violencia suele ser ejercida por hombres, también puede serlo por las mujeres mismas. Así, por ejemplo, en 1987, la historiadora del arte Louise Noelle se atrevió a preguntarse por qué Rivera mantuvo una relación tan larga con Beloff, a su parecer «ni excesivamente guapa, inteligente, genial o rica y que además era siete años mayor que él» (Noelle, 1987: 262). Este tipo de comentarios machistas emitidos por mujeres corresponde al fenómeno descrito por Simone de Beauvoir, ya en 1949: «refuser la complicité avec l’homme, ce serait pour elles renoncer à tous les avantages que l’alliance avec la caste supérieure peut leur conférer» (Beauvoir, 1976: 23). También Lorde reconoció este mecanismo, al que ella se refirió como la convicción por parte de ciertas mujeres de que «la casa del hombre es su única fuente de apoyo» (Lorde: 2003: 118), y Delphy al afirmar que «l’antiféminisme des hommes fait partie de l’oppression exercée, l’antiféminisme des femmes fait partie de l’oppression subie» (Delphy, 2013: 172).

Como afirma Ruiz Castillo, «[e]l acto de rebeldía llevado a cabo por las mujeres a lo largo del siglo XX ha dicho no a ser objetualizadas, ha dicho no al silencio, ha dicho no al sometimiento y ha dicho no a su anulación como sujetos de pleno derecho» (Ruiz Castillo, 2021: 49).

3.2. Silenciamiento de la creatividad y el talento de Beloff

La biografía de Wolfe tampoco reconoce la capacidad creativa y artística de Beloff. De acuerdo con Ramos-Arbolí, el biógrafo ni siquiera se molesta en comentar «las cualidades artísticas de la que también fue pintora», representándola exclusivamente «en base a su condición de amante y esposa de Rivera» (Ramos-Arbolí, 2016: 91). Pretende, pues, «recalcar las debilidades de esta mujer más que sus virtudes» (Ramos-Arbolí, 2016: 92), obviando aquellas facetas en las que podría ponerse a la altura de

aquel al que quiere elogiar, Rivera. De hecho, Wolfe se atreve a calificar la obra de Angelina como «unimportant painting» (Wolfe , 2000: 129).

Sin embargo, Beloff sí fue apreciada por sus maestros rusos, así como en las academias parisinas a las que acudió (Poniatowska, 2014: 30-43). Significativamente, sus obras eran de menor formato que los inmensos murales de Rivera, incluso mostró gran interés en el teatro de títeres y su función educativa. No es este lugar ni momento para discutir o comparar el talento de Angelina y Diego. Sin embargo, sí lo es para analizar la representación que un hombre como Wolfe, sin duda influenciado por la imagen que le ofreciera el propio Rivera, realiza sobre una mujer artista como Beloff. En *QD* y, también, en las *Memorias* de la pintora rusa, aparece su capacidad de trabajo, los horarios maratonianos que se impuso ella misma (Poniatowska, 2014: 42), su autoexigencia, su inquietud intelectual, cómo aún en la ausencia de Diego presenta bocetos a la revista *Floreal*, etc. No sólo limpiaba pinceles y preparaba las telas —aunque esa tarea recayera sobre todo en ella durante su convivencia con Rivera (Beloff, 2000: 43)—. Incluso Angelina explica que trabajaron juntos en *La casa sobre el puente*, aunque esté ahora en el Museo de Arte Moderno de México bajo la rúbrica exclusiva de Rivera —«Diego lo pintó, yo lo dibujé» (Beloff, 2000: 34)—. En una de las cartas originales a Diego llega a afirmar: «Tú tienes demasiada poca fe en mí. Y yo estoy segura de que valgo algo» (Gardner, 2012: 39).

En 2012 se presentó en el Museo Mural Diego Rivera de México una exposición titulada *Beloff trazos de una vida*. El objetivo, según las organizadoras, era «ofrecer una nueva imagen de esta artista que [...] durante varias décadas [...] se nos presentó como el modelo de mujer abnegada, gris y triste que había vivido a la sombra de Diego Rivera» (Velázquez, 2012: 52). Tuvieron la ocasión de descubrir «la obra de una artista prolífica y vanguardista que experimentó con otras formas de creación en las cuales se trascendió el protagonismo individual en aras de un trabajo colectivo como lo fue su incursión en el teatro de guiñol» (Velázquez, 2012: 52). Recuerdan que «[S]er mujer artista en los años que vivió Angelina Beloff era una tarea difícil que requirió un carácter templado para defender la decisión de hacer del arte una forma de vida sin desistir ante el embate de un medio eminentemente masculino» (Velázquez, 2012: 52), afirmando que «la tarea pendiente de la historiografía del arte mexicano es dejar atrás las apreciaciones parciales y maniqueas para ofrecer una nueva perspectiva del papel de las mujeres artistas en el medio cultural mexicano del siglo XX» (Velázquez, 2012: 53).

Linda Nochlin se preguntó en 2007 por qué no han existido grandes artistas mujeres. Su desafiante respuesta fue la siguiente: «La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación» (Nochlin, 2007: 21). Por ello, responder a esta pregunta seriamente supone tener en cuenta que

la situación total de la creación artística, tanto en términos de desarrollo del creador artístico como de la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean estas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como *el* hombre o proscrito social (Nochlin, 2007: 28).

Se trata, pues, de un problema institucional, público, más que de meros asuntos individuales, privados, de «talento» (Nochlin, 2007: 43).

Por otra parte, *QD* destaca por no reproducir la representación más común de la mujer en el mundo del arte, que la suele asociar a la figura de la musa, tan denunciada por Simone de Beauvoir. Poniatowska no sólo describe a una mujer pintora a la que Rivera trató más como a una mera ayudante que como fuente de inspiración, sino que destruye la máscara del genio masculino, llevándolo al terreno de las ‘miserias’ diarias. Como afirma Faber (1999), «the histories of art and literature abound with female muses whose role is often limited to silently confirming the greatness of male genius» (Faber, 1999: 47). El dúo Poniatowska-Beloff se niega a participar en ese juego. Al tomar la palabra, se convierten en «the subjects of their own discourse and not the mere objects of the artistic gaze» (Faber, 1999:47). Aunque, aún en nuestros días, como explica Teresa Cuesta-De-La-Cal, permanece la necesidad de «ofrecer alternativas a los relatos que los textos y la tradición siempre nos han ofrecido» respecto a la situación de las mujeres artistas (2020: 102).

3.3. Silenciamiento de las mujeres en la vida pública: el género epistolar

Otra de las características de la Angelina retratada por Wolfe y en *QD* es su encierro físico y emocional en el taller que compartieron ella y Rivera en París una vez este se marchó a México. Poniatowska define este espacio prácticamente como un templo dedicado al muralista, en el que Quiela le rinde culto, manteniéndolo todo tal como él lo dejó al irse (Poniatowska, 2014: 9), incluso el blusón de Diego colgado donde estaba porque «conserva aún la forma de tus brazos [...] la tela rugosa me acompaña, le hablo» (Poniatowska, 2014: 17). Narra que los amigos con los que solían reunirse ambos sólo la

visitaban para preguntarle por él (Poniatowska, 2014: 19), cómo ni ellos eran lo mismo sin él (Poniatowska, 2014: 58). El propio género epistolar escogido por Poniatowska corresponde a la imagen de la mujer encerrada en el espacio doméstico, sin acceso a la esfera pública. En palabras de Ferreira, es considerado «el género femenino por excelencia» (Ferreira, 2019: 5).

Sin embargo, de nuevo esta imagen de Beloff no parece corresponder a la realidad. De acuerdo con sus *Memorias* y las cartas originales comentadas por Gardner (2012 y 2014), Angelina mantuvo el contacto con los amigos comunes que tenían en París y viajó sola al sur de Francia. De hecho, cuenta como Rivera no mostraba demasiado interés en los conocidos una vez perdían su atractivo para él, mientras que ella conseguía mantener las relaciones de forma más duradera: «él se interesaba en la gente mientras sabía que podía nutrir su espíritu con la relación, pero perdía todo interés cuando sentía que aquella fuente se había agotado» (Beloff, 2000: 46). Lo mismo le sucedía con las mujeres: Diego tuvo cuatro esposas — Angelina Beloff, Lupe Marín, Frida Kahlo y Emma Hurtado—. Solapaba relaciones sin complejos, como hizo cuando estaba con Angelina. Además de su amante rusa en París, cuando Quiela mandó su última carta a Rivera, en julio de 1922, éste ya había decidido casarse con Lupe Marín —«el amor mexicano» del que habla Quiela en *QD* (Poniatowska, 2014: 86)—. Este segundo matrimonio duró apenas cinco años, terminando al marcharse Diego —esta vez— a Rusia.

4. El carácter subversivo de *Querido Diego, te abraza Quiela*

Poniatowska subvierte la imagen ofrecida por Wolfe respecto a la relación entre Beloff y Rivera. Desde el punto de vista del norteamericano, Beloff pecó de inocente al no saber interpretar entre líneas el silencio de Rivera, al que sin duda justifica; en cambio, la mexicana se alinea con Quiela, mostrando los estragos emocionales causados por cómo Diego ignoró sus mensajes, sus inquietudes, sus problemas. Podemos considerar que Poniatowska ‘canibaliza’, retomando la expresión de Fernández Retamar³, el texto de Wolfe, su representación machista de Beloff, su connivencia con la violencia psicológica ejercida —consciente o inconscientemente— por Rivera, y con la violencia simbólica que supone la imagen arrojada de Angelina como una mujer sumisa, dependiente, encerrada en el taller-templo, escribiendo solitaria cartas a su amado con la única pretensión de hacerle volver por lástima. Llevando al extremo esa representación mediante el dramatismo tan patente en la novela, Poniatowska nos recuerda lo ficticia que

³ El concepto de «canibalismo literario» desarrollado por Fernández Retamar es ampliamente estudiado por Félix Julio Alfonso López (2019).

Arola Castilla Pujol (2023): «El silencio como violencia en *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 37-55.

es, aunque consigue dotar de veracidad la voz de Angelina mediante un cuidado proceso de ambientación citando escenarios parisinos reales como *La Rotonde*, artistas contemporáneos como Modigliani, Picasso o Apollinaire, además de los rusos y mexicanos exiliados en París, o tomando fragmentos reales de las cartas.

Comparto plenamente la lectura sugerida por Carmen Perilli, según la cual «[l]a novela sólo puede ser comprendida en tanto reescritura subversiva de otros textos, en tanto contradiscurso femenino» (Perilli, 1997: 133), con la obra de Wolfe como referente o hipotexto. Se trata, como indica Bisson-Fradet, de una «relecture centrée sur la femme» (Bisson-Fradet, 2019: 54) que cuestiona el androcentrismo del discurso original revisitado, apuntando a poner de relieve a las mujeres que quedaron ensombrecidas por figuras masculinas según los cánones patriarcales. Del mismo modo que Leonora Carrington o Tina Modotti, Beloff es rescatada de esa inequidad por Poniatowska. Ella misma, como periodista y escritora contemporánea de estas artistas, sufrió las inseguridades que proyectaron sobre ella algunos de los ‘grandes hombres’ a los que entrevistó.

En el mismo sentido, Bruce-Novoa considera que en *QD* Poniatowska inserta «her feminist critique of repressive patriarchal social norms» (Bruce-Novoa, 1990: 118), usando los estereotipos machistas, pero combatiendo su significado último. Juega con ellos para contradecir el mensaje vehiculado tradicionalmente por esas herramientas de violencia simbólica contra las mujeres.

Así, Poniatowska ofrece una imagen de Beloff que, superficialmente, satisface las expectativas del canon androcéntrico respecto a la mujer, oportunamente situada a la sombra de un gran hombre (Bruce-Novoa, 1990: 118). Efectivamente, la escritura ficcionada de Angelina reflejaría perfectamente, a primera vista, «her interiorization of the cultural norms of male-centredness» (120), con la verosimilitud de las cartas noveladas por Poniatowska descansando en que «[s]ociety accepts, even expects, women to enact such behaviour when they “lose their man”» (121). Por eso es necesaria «an active [reading] if its various layers are to be penetrated» (Gardner, 2012: 6). Y es que, como también Brescia considera, el objetivo de Poniatowska no era tanto reflejar con el máximo realismo la vida de Angelina, sino más bien subvertir «la imagen que Wolfe había plasmado de Beloff» (2008: 6). En el mismo sentido, Perilli afirma que «la verdad no es tan importante como la denuncia de la ficción de la historia oficial, historia del arquetipo que fue Rivera frente a la historia mínima de una mujer que se definió como su resignada sombra» (Perilli, 1997: 134).

5. Conclusión

Lejos de la imagen de paz a la que solemos asociar el silencio, éste puede suponer un acto de violencia. Puede menoscabar la dignidad, la autoestima y la posibilidad de desarrollo de la persona o colectivo que lo padece. Poniatowska así lo demuestra en su retrato de Angelina Beloff en la novela epistolar *QD*. Desde el marco teórico de las VCM, se puede iluminar la violencia psicológica interpersonal de que es víctima Beloff y, también, la violencia simbólica que supone la representación de la mujer como un ser pasivo, sin rumbo, quejica e histérico a falta de un hombre a su lado; el silenciamiento de su creatividad; y el encasillamiento en el ámbito doméstico —y, consiguientemente, en el género epistolar—.

En un sutil ejercicio de ‘canibalismo’ y subversión literaria, Poniatowska usa los estereotipos machistas encarnados en la biografía de Wolf para superarlos, subvirtiéndolos y, con ello, denunciarlos, de acuerdo con la trayectoria de la mexicana como periodista y escritora, en la que destaca su interés por los personajes subalternizados, silenciados por las historias oficiales —entre ellas, las mujeres como colectivo sistemática y estructuralmente violentado por las actitudes androcéntricas—.

Las mujeres no sólo son víctimas de violencia física, la más obvia, sino también de toda una serie de manifestaciones de abuso y de opresión de tipo mucho más sutil que, además, al ser tan comunes, han llegado a ser naturalizadas. Incluso por las mujeres mismas.

Señalar, reconocer y denunciar todas y cada una de las formas de violencia contra las mujeres —y contra cualquier otro colectivo subalternizado por el discurso patriarcal hegemónico— es un paso imprescindible para su erradicación. Hemos podido observar que numerosos críticos coinciden en destacar el carácter subversivo de la narrativa de Poniatowska en el sentido de denunciar la narrativa dominante androcéntrica pero, también, cómo ninguno de ellos utiliza la palabra ‘violencia’, cuando hoy interpretamos como tal los hechos que destacan. Por ello es importante no sólo releer a la luz del marco analítico de las VCM las obras literarias sino, también, el trabajo de los críticos al respecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO LÓPEZ, Félix Julio (2019), «América Latina en la obra de Roberto Fernández Retamar». *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, vol. 7, nº 1. Recuperado el 09/06/2023 en <https://www.redalyc.org/journal/5523/552364016022/html/#c1>
- BEAUVOIR, Simone de (1976 [1949]), *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.
- BELOFF, Angelina (2000 [1986]), *Memorias*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- BISSON-FRADET, Rachel (2019), *Dialogues entre les genres, les voix et les arts : l'écriture fictionnelle d'Elena Poniatowska (Querido Diego, te abraza Quiela; Timísima; Leonora)*. Tesis Doctoral dirigida por Marie-José Hanaï y Javier Rabassó, Universidad de Rouen.
- BRESCIA, Pablo (2008), «"Siento que también yo podría borrarne con facilidad": epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*». *World Languages Faculty Publications, University of South Florida*, nº 7, pp. 1-19.
- BRUCE-NOVOA, Juan (1990), «Subverting the dominant text: Elena Poniatowska's *Querido Diego*», en Susan Bassnet (ed.), *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*. London: Zed Books, pp. 115-131.
- CORBIN, Alain (2016), *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*. Paris: Albin Michel. [Kindle].
- CUESTA-DE-LA-CAL, Teresa (2020), «Arte y feminismo. La situación de las mujeres artistas en los primeros años del siglo XXI en el contexto cultural español». *Revista anual de historia del arte*, 2020, pp. 101-112.
- DELPHY, Christine (2013 [1998]), *L'ennemi principal. Économie politique du patriarcat*. Paris: Syllepse.
- FABER, Sebastiaan (1999), «Can the Female Muse Speak? Chacel and Poniatowska Read against the Grain». *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 53, nº 1, pp. 47-66.
- FERREIRA, Beatriz (2019), *El género epistolar ¿au féminin? La correspondencia de Mme de Lambert, Mme du Deffand, Mme de Graffigny o Mme de Genlis. El caso de Mme de Lambert y su influencia en la obra epistolar de Rita Cavada*. TFM tutelado por la Dra. Beatriz Onandia Ruiz. Universidad del País Vasco. Recuperado el 06/10/23 en https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/43383/TFG_Ferreira.pdf
- FUENTES, Carlos (2003), «Presentación. "La Poni"». En Michael K. Schuessler, *Eleniásima. Ingenio y figura de Helena Poniatowska*. Madrid: Aguilar, pp. 5-6.

- GARDNER, Nathaniel Eli (2012), «Elena Poniatowska, Bertram Wolfe y las cartas parisinas a Diego Rivera: biografía, autobiografía y creación literaria». *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XV, pp. 21-45.
- GARDNER, Nathaniel Eli (2012), «Introduction», en Elena Poniatowska, *Dear Diego: Querido Diego, te abraza Quiela*. Oxford: Aris & Phillips.
- GARDNER, Nathaniel Eli (2014), «*Querido Diego, te abraza Quiela* y las cartas de Angelina Beloff en el archivo Museo Frida Kahlo». *Diálogo*, vol. 17, nº 1, pp. 75-81.
- GENERALITAT DE CATALUNYA (2020), *Llei 17/2020 del 22 de desembre, de modificació de la Llei 5/2008, del dret de les dones a l'erradicació de la violència masclista*. DOGC, nº 8303 de 24/12/2020.
- IRIBARREN, Teresa et al. (2023), *Literatura i violències masclistes. Guia per a treballs acadèmics. Literatura y violencias machistas. Guía para trabajos académicos. Literature and sexist violence. Guide for academic works*. Venecia: Ca' Foscari [en prensa].
- LORDE, Audre (2003 [1984]), «Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo», en *La hermana, la extranjera*. Madrid: horas y Horas, pp. 115-121.
- MATHIEU, Nicole-Claude (1985), *L'arraisonnement des femmes*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- NOCHLIN, Linda (2007), «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Karen Cordero Reima e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 17-43.
- NOELLE, Louise (1987), «Beloff, Angelina, *Memorias*, México, UNAM, 1986» [recensión]. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 58, pp. 261-263.
- PERILLI, Carmen (1997), «La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado». *Revista Chilena de Literatura*, nº 50, pp. 133-139.
- PONIATOWSKA, Elena (2001 [2000]), *Las siete cabritas*. Tafalla: Txalaparta.
- PONIATOWSKA, Elena (2011), *Leonora*. Madrid: Impedimenta.
- PONIATOWSKA, Elena (2014 [1978]), *Querido Diego, te abraza Quiela*. Madrid: Impedimenta.
- PONIATOWSKA, Elena (2016 [1992]), *Tinísima*. Barcelona: Seix Barral.

- PONIATOWSKA, Elena (2018 [2016]), *Las indómitas*. Barcelona: Seix Barral.
- RAMOS-ARBOLÍ, Irene (2016), «En búsqueda de la verdadera Angelina Beloff: tras la letra y la pintura». *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 14, n° 1, pp. 89-97.
- RUIZ CASTILLO, Piedad (2021), *La culpa en la mujer. Una emancipación pendiente*. Madrid: Síntesis.
- SÁNCHEZ ARAGÓN, Rozzana y MARTÍNEZ CRUZ Rebeca (2014), «Causas y caracterización de las etapas del duelo romántico». *Acta de Investigación Psicológica*, 4 (1), pp. 1329-1343.
- SCHUESSLER, Michael K. (2003), *Elenísima. Ingenio y figura de Helena Poniatowska*. Madrid: Aguilar.
- VELÁZQUEZ, Mireida (2012), «Con luz propia», en Mireida Velázquez et al. (2012), *Angelina Beloff: trazos de una vida*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 44-53.
- WILLIAMS, Kipling D. (2011), «The pain of exclusion». *Scientific American Mind*, vol. 21, n° 6, pp. 30-37.
- WOLFE, Bertram (2000 [1963]), *The Fabulous Life of Diego Rivera*. New York: Cooper Square Press.

DOLOR Y POESÍA.
**EL MAGISTERIO UNAMUNIANO EN LA GENERACIÓN DEL 36 A
TRAVÉS DE LUIS ROSALES, LEOPOLDO PANERO Y LUIS FELIPE
VIVANCO¹**

CARLA JUÁREZ PINTO

<https://orcid.org/0000-0003-1814-4697>

carla.juarez@uv.es

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen En este artículo estudiamos la influencia poética de Miguel de Unamuno en la generación del 36 a través de tres poetas: Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco. Para llevar a cabo este análisis hemos seleccionado tres poemarios publicados en una fecha clave, 1949: *La casa encendida*, *Escrito a cada instante* y *Continuación de la vida*. En primer lugar, se analiza el papel de Unamuno en la configuración de la poética del 36, a partir del rescate de un ensayo fundamental para la generación escrito por Luis Rosales. Y, en segundo lugar, comentamos cómo estos tres autores están desarrollando el tema del dolor a partir de las coordenadas filosóficas expuestas en *Del sentimiento trágico de la vida*.

Palabras clave Miguel de Unamuno, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, poética, dolor.

Abstract In this paper we study the poetic reclaim of the writer Miguel de Unamuno through three authors from the generation of 1936: Luis Rosales, Leopoldo Panero and Luis Felipe Vivanco. To carry out this analysis we have chosen three significant collections of poems by the authors studied: *La casa encendida*, *Escrito a cada instante* and *Continuación de la vida*. In the first place, we study how Unamuno's philosophy influenced the creation of the poetics of the post-war group. In the second place, we review how these three authors collect in their books the same sense of pain that Unamuno explains on *Del sentimiento trágico de la vida*.

Keywords Miguel de Unamuno, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, poetry, pain

¹ Este trabajo se ha realizado con una ayuda concedida en el marco del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Subprograma de Formación de Profesorado Universitario (FPU 2021/01040).

*Todo lo que apremia
pronto habrá pasado;
pues sólo es capaz de consagramos
lo que permanece.*

(Soneto XXII, Rilke)

1. El retraso como camino hacia el futuro

Cuando Luis Felipe Vivanco publicó en 1957 su *Introducción a la poesía española contemporánea* acertaba plenamente en llamar al apartado dedicado a la poesía de Unamuno «Unamuno, poeta *retrasado*» (1957: 18). La primera vez que salieron a la luz sus *Poesías*, en el año 1907, contaba el escritor con cuarenta y tres años, una edad bastante avanzada si tomamos como referencia que su primer artículo lo publicó con tan solo quince (Rabaté, 2019: 36). Y, aunque Vivanco señala muchos más tipos de retrasos del escritor vasco como su retraso dentro de la generación del 98, nos interesa recuperar aquí lo que el crítico y poeta denomina «su hondo retraso humano»:

No sé si un gran filósofo, que busca la verdad con su pensamiento, puede permitirse el lujo de ser un filósofo retrasado, pero un gran poeta que hace aumentar la realidad con su palabra, sí. Para mí, el retraso consiste en existir más a fondo, o más de veras, o más religiosamente. Y la existencia humana de Unamuno ha sido profundamente religiosa en su retraso de poeta (1957: 20).

No solo Vivanco apela a este origen existencial de la poesía unamuniana, sino que son varios los críticos que creen que la nota más perdurable en la poesía de Unamuno es su fuerte e intensa humanidad². El escritor, que después de muerto quería que dijeran de él «¡Fue todo un poeta!»³, aspira a hacer de su verso un espejo de humanidad. Esta voluntad suya de proponer la poesía como ‘retraso’, es decir, como aspecto inseparable de la realidad concreta del ser humano, imbricada en su interioridad, en su memoria y en su entorno, es el aspecto que más lo conecta

² Manuel García Blanco destaca «más que el anhelo deshumanizado de la perfección formal, ese riego sanguíneo, de dimensión humana, dramático, de la poesía unamunesca» (1954: 309). También Concha Zardoya, en su estudio sobre *Poesía española del siglo XX* (1974), comenta este aspecto en el apartado dedicado a Unamuno que titula «La *humanación* en la poesía de Unamuno».

³ Rubén Darío, en el prólogo que hace en 1909 de su poemario *Teresa* y que titula «Unamuno, poeta», dice al respecto: «Y cuando manifesté delante de algunos que, a mi entender, Miguel de Unamuno es ante todo un poeta y quizá solo eso, se me miró con extrañeza y creyeron encontrar en mi parecer una ironía (...) poeta es asomarse a las puertas del misterio y volver de él con un vislumbre de lo desconocido en los ojos, y pocos como ese vasco meten su alma en lo más hondo del corazón de la vida y de la muerte» (Darío, 1909: 788).

Carla Juárez (2023): «*Dolor y poesía*. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

con los tres autores del 36⁴ que estudiamos en este trabajo: Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco. Unamuno no solo influyó en su poesía, en su forma de entender que lo humano trasciende todas las esferas de la vida, sino que también ayudó a formular las líneas generales de la poética del 36. Así que, sin duda, su grandeza arraiga necesariamente en su retraso, en ser poeta de lo humano radical. Y este hecho fue lo que permitió que generaciones posteriores lo consideraran un escritor que directamente apelaba a lo que querían transmitir en sus poemas. Dicho a la manera unamuniana de la paradoja: lo que le permitió ser un poeta abierto al futuro, fue, justamente, haber sido un poeta retrasado.

2. La generación del 36 hacia un «nuevo humanismo»

El texto que más nos puede ayudar a comprender la relación entre la poética del 36 en confluencia con la de Unamuno es el que Luis Rosales dedicó a la poesía de su amigo Leopoldo Panero, pero cuyas palabras se extendían para toda la generación. Nos estamos refiriendo al ensayo «Leopoldo Panero: hacia un nuevo humanismo», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1965⁵, y que, en nuestra opinión, ha recibido menos atención de la crítica de lo que debiera, pues en él están concentradas las bases poéticas y culturales de la generación de Rosales⁶.

⁴ La etiqueta «generación del 36» va modificando su alcance y significado a lo largo del siglo XX desde un primer acercamiento bajo los términos vencedores-vencidos, hasta la «teoría de la comprensión», cuya voluntad era reducir el factor político de la generación, con las aportaciones de Laín Entralgo (1953) o Dionisio Ridruejo (1953). En nuestra opinión, si existe un aspecto que puede señalar y agrupar a muchos de estos escritores de posguerra es el esfuerzo que llevaron a cabo para contribuir a algo tan importante y necesario en la época como fue la restitución del eslabonamiento de nuestra cultura, recuperando a ciertos escritores a los que la Dictadura quiso hacer desaparecer. Uno de los muchos ejemplos fue Miguel de Unamuno. Sobre esta tesis y sobre la cultura española de posguerra véase: *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España* (2004) de Jordi Gràcia y, especialmente, «La invención del 36. Relato de una reconciliación intelectual» (2013) de Jordi Amat.

⁵ Este número de *Cuadernos Hispanoamericanos* es de los pocos que quedan sin digitalizar de la revista, así que hemos consultado este texto en una versión posterior de 1973, fecha en la que fue incluido en el libro de Rosales *Lírica española: Garcilaso, Camoens, Cervantes, Duque de Rivas, Rubén Darío, Antonio Machado, Leopoldo Panero*.

⁶ Hemos escogido este ensayo no porque sea el único que nos da pistas sobre la lenta configuración de la poética del 36 ni —desde luego— porque sea el más significativo, sino porque creemos que es un texto que ha pasado inadvertido en la crítica rosaliana, y que debería ocupar un papel más relevante dentro de la bibliografía existente sobre la poesía de posguerra. Podríamos citar, además de este, muchos otros ensayos similares que también inciden en el retorno de lo individual y lo humano a la poesía: «Arte humano» de Luis Felipe Vivanco, publicado en el número 1 de *Escorial*; «Poesía y existencia» (1949) de José Luis López Aranguren, publicado en el número 42 de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*; «Realidad y poesía» (1950) de Ricardo Gullón, publicado en el número 49

Carla Juárez (2023): «Dolor y poesía. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

Si Unamuno hablaba de hacer de la poesía «un espejo de la vida», Rosales hablará de que el propósito de la poesía del astorgano y de la de su tiempo fue «la humanización del poema». Para poder explicar cómo se iba a formar esta imbricación entre poesía y vida, Rosales necesita advertir que debemos entenderla no como construcción adánica sino como arreglo a una fórmula heredada: «No es solo distintivo de Panero el haber asimilado la cultura de su tiempo, sino que es condición de todo gran poeta: compendiar en su obra lo más vivo de la tradición poética de su tiempo no solo asimilándola sino dándole una expresión corporal» (1973: 372).

Pero advierte Rosales que esta ‘continuidad’ no significaba, en modo alguno, imitación o conformismo: «El hombre, por el hecho de serlo, es rebelde y continuador. Las generaciones artísticas, por el hecho de ser generaciones, tienen que ser continuadoras y rebeldes, y niegan unas cosas para aceptar otras» (1973: 375). ¿Cuál había sido, por lo tanto, su propuesta como generación? ¿Cómo encajar aquí el hondo ‘retraso’ humano de Unamuno? Leamos el siguiente párrafo:

Para nosotros, los compañeros de generación de Leopoldo Panero, lo nuevo fue en principio lo original, entendiendo como originalidad la ampliación del mundo poético y la incorporación a la poesía de temas, técnicas, sentimientos, situaciones y sensibilizaciones que nunca se habían incorporado anteriormente a ella; esta fue la elección de los poetas del 27. Pero la búsqueda de lo nuevo, ya lo hemos dicho, implicaba también algo más radical y metafísico. El hombre es un ser temporal e ininteligible. Su realidad es inestable y es preciso aprehenderla de una manera abierta, sucesiva, viviente. Lo nuevo, en este sentido, es la expresión de lo temporal y atender a lo nuevo de la experiencia humana fue la lección que nos legaron Unamuno y Machado⁷. Aunar ambas lecciones, la lección de la generación del 98 y la lección de la generación del 27, fue la labor emprendida, tesonera y abnegadamente por la generación de Leopoldo Panero (1973: 375-376).

Un fragmento que revela y sintetiza la que había sido la labor de su generación en la esfera poética y lo que estos poetas habían querido recoger de Unamuno y Machado: haberles ofrecido las herramientas para crear una «poesía del hombre» que vinculase la vida humana al

de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*; o «Poesía total» (1949) de José María Valverde, publicado en el número 40 *España*.

⁷ El rescate de Antonio Machado ha sido estudiado con mayor profundidad que el de Miguel de Unamuno. El primero en estudiar la recuperación de Machado en la posguerra fue el crítico literario José Olivio Jiménez en su canónico estudio *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra* (1983). Arceli Iravedra también ha estudiado extensamente este tema en *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del grupo de Escorial* (2001).

Carla Juárez (2023): «Dolor y poesía. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

mundo poético. Poesía como raíz, como «existencia», como «realidad» era el «nuevo humanismo» que aquella generación retomaba de Unamuno⁸.

Desde esta idea queremos partir en la reflexión que ocupará las siguientes páginas. Para ello, hemos seleccionado tres poemarios de la generación del 36 publicados en el mismo año, 1949: *La casa encendida* de Luis Rosales, *Escrito a cada instante* de Leopoldo Panero, y *Continuación de la vida* de Luis Felipe Vivanco. En nuestra opinión, 1949 es uno de los estadios clave para entender el proceso de rehumanización de la poesía española, año que aporta nuevos matices al basto y complejo proceso que se estaba produciendo desde finales de los años veinte. Consideramos que es un año sintomático por la publicación de tres poemarios que se han construido mediante un ejercicio de integración; a la vez que asumen las conquistas formales de las lecciones vanguardistas, la ampliación del mundo poético o la validez del subconsciente para abrirle nuevos caminos a la imaginación, vuelven la vista al ahondamiento existencial de la temporalidad del 98⁹.

3. El dolor como sustancia de la vida y reconocimiento de la condición humana

3.1. Unamuno: *Solo el dolor común nos santifica*

Toda la obra de Miguel de Unamuno busca y anhela lo trascendente. Sus libros, ya sean los escritos en prosa o los poéticos, están inmersos en un ambiente religioso en el que cualquier tema acaba por mostrar sus raíces espirituales o culminar en última referencia a Dios. Sabemos que, para Unamuno, la razón no es capaz de sustentar nuestro anhelo vital de lo divino¹⁰, así que

⁸ Prueba del magisterio que ejerció el autor de *Teresa* en esta promoción de escritores es la publicación de la *Antología Poética de Miguel de Unamuno* (1942) en la editorial de la revista *Escorial*, con prólogo y edición de Luis Felipe Vivanco. Quedaba así patente la vinculación real que existía entre ambas generaciones, y la voluntad de estos poetas —todos ellos participaron o formaron parte de la dirección de la revista— por establecer un punto de unión entre su poética y la de Unamuno.

⁹ Gerardo Diego ya lo advertía en julio de 1949. Estamos ante lo que él denomina «Una nueva poesía». Así titula al artículo publicado en el *ABC* y anima a los lectores a abrirles «un amplio crédito de confianza» a los jóvenes poetas. Véase este corto artículo en el anexo de este texto.

¹⁰ No debemos pasar por alto el hecho de que Unamuno denomine al quinto capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida* como propuesta teológica «La disolución de lo racional». Frente a Dios como idea o concepto, frente al Dios intelectual de Spinoza, Unamuno defiende una religión basada en el irracionalismo y cree que cualquier planteamiento teológico que priorice la razón al sentimiento caerá en el escepticismo: «El absoluto relativismo, que no es ni más ni menos que el escepticismo, en el sentido más moderno de esta denominación, es el triunfo supremo de la razón racionante» (2005: 239).

el autor vasco se pregunta entonces cómo puede el hombre confiar en su inmortalidad. Para el filósofo el sostén de su concepción religiosa es la duda, pero no la duda cartesiana del *Discurso del método* a la que denomina «duda filosófica de estufa», sino que su duda es, al igual que su religiosidad, pasional, como comenta en *Del sentimiento trágico de la vida*: «esta otra duda es una duda de pasión, es el eterno conflicto entre la razón y el sentimiento, la ciencia y la vida, la lógica y la biótica» (2005: 434). Es, justamente, esta contradicción la que da el verdadero valor humano a la religión: «su fe es una fe a base de incertidumbre» (*ibid.*, 444).

Si, para Unamuno, la duda con la que sustentamos nuestra fe es pasional, el Dios lógico es, para él, «algo muerto». Frente al Dios racional se sitúa al «Dios emocional o Dios vivo» al que se llega no por el pensamiento sino mediante el camino «del amor y el sufrimiento». Podemos decir, por lo tanto, que en el sistema religioso-filosófico unamuniano el dolor es una *conditio sine qua non*. Prestemos atención a la siguiente frase de *Del sentimiento trágico de la vida*: «El dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues solo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor, la sangre universal o divina que por todos circula. Eso que llamamos voluntad ¿qué es sino dolor?» (*ibid.*, 358).

El hombre es, por lo tanto, más hombre cuanto más capacidad tiene para el sufrimiento porque el dolor nos recuerda que existimos y nos hace tomar conciencia de ello. Por ese motivo, Unamuno anuncia en *Agonía del cristianismo* su famosa frase «antes la verdad que la paz» y, por eso, su cristianismo es ‘agónico’ —y así titula uno de sus libros— porque ‘dudar’ del latín *dubitare* contiene la raíz de «dos», del *duellum*, del combate.

La experiencia del sufrimiento en la poesía unamuniana remite a dos ideas clave que nos permiten relacionarlo con lo que el escritor apunta en sus libros en prosa. En primer lugar, el dolor es, para Unamuno, lo que nos hace más humanos y lo que constituye, a su vez, nuestra naturaleza como hombres. Así lo refleja en algunos de los poemas más importantes de sus *Poesías* (1907). En el poema «La hora de Dios», el sujeto lírico habla con su alma para que esta se comunique con la divinidad y pueda así contestar a sus preguntas: «¿Qué tienes que decirle? ¡Vamos, habla! / confiéstate, confiéstate tu angustia, / dile el dolor de ser ¡cosa terrible! Siempre tú mismo» (2018: 161). Cuando el alma emprende la conversación con Dios, lejos de reprocharle el castigo del dolor, encuentra la causa de él: «Merezco este dolor que como Padre / me mandas como a un hijo a quien deseas / hacer con los dolores todo un hombre, / todo un hijo tuyo»

(*ibid.*,162). Es el dolor lo que le ha convertido en «todo un hombre», digno de ser hijo de Dios. Esta idea se repite nuevamente en el largo poema titulado «Por dentro». En la estampa IV del poema, Unamuno nos ofrece el sentido último del dolor en su pensamiento:

Es el dolor la fuente
de que la vida brota,
es el dolor la flor de lo divino,
es la corona
del infinito anhelo,
es el dolor el beso de la boca
de nuestra eterna Madre
la que en el cielo llora (*ibid.*,188).

Con esa metáfora de la fuente, Unamuno explica que la vida ‘surge’ del dolor. Pero todavía nos queda por comentar otro sentido del dolor en la poesía unamuniana que, aunque relacionado con este primero, puede explicarse de forma independiente. El segundo aspecto que debemos mencionar acerca del sufrimiento en Unamuno es su condición de acercarnos al resto de seres humanos. Para el autor, una de las características que nos asemejan al resto de hombres es nuestra capacidad no solo de sentir dolor, sino de vernos reflejados en el dolor de los demás¹¹.

Aunque no pertenece a sus *Poesías* —fue escrito tres años más tarde la publicación de esta obra y lo incluyó el autor en su *Rosario de sonetos líricos* (1911)— creemos que el soneto «Dolor común» es la expresión poética más clara de esta característica del cristianismo trágico y que, en cierta medida, viene a completar lo que Unamuno estaba tratando de explicar sobre esos mismos años en *Del sentimiento trágico de la vida*, publicado en 1912. La voz poética de esta composición le dice al corazón que la duda que le aqueja sobre la inmortalidad es personal, pero que aquello que le acerca al resto de seres humanos es, en realidad, el dolor: «[...] Nunca separes / tu dolor del común dolor humano, / busca el íntimo aquel en que radica / la hermandad que te liga con tu hermano» (1911: 204-205). Solo alejándose del individualismo y encontrando en su propio sufrimiento el dolor común del resto de sus semejantes, podrá santificarse en su dolor y llegar a Dios: «solitario y carnal es siempre vano; / solo el dolor común nos santifica» (*ibid.*, 205).

¹¹ De hecho, la teoría unamuniana del amor, apuntada en el capítulo VII de *Del sentimiento trágico de la vida*, vincula la idea del enamoramiento a la del dolor, y así titula al apartado: «Amor, dolor, compasión y personalidad». Para Unamuno, el verdadero «amor espiritual» solo puede surgir cuando dos amantes han sufrido juntos un mismo dolor porque es en esa miseria cuando se compadecieron y se amaron. Termina la explicación con la siguiente frase: «Si a los cuerpos les une el goce, úneles a las almas la pena» (2005: 276).

Carla Juárez (2023): «Dolor y poesía. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

3.2 Luis Rosales: *El dolor es un largo viaje*

Veamos ahora cómo recogen esta idea nuestros escritores del 36. Empezando por Luis Rosales, su reflexión en torno al tema del dolor va mucho más allá de *La casa encendida*. Ya en *Segundo Abril*, su poemario publicado en 1972 pero escrito entre los años 1938 y 1940, el poeta granadino se pregunta: «(...) Señor, por la iluminación de tu misericordia; / yo pregunto: ¿qué es el dolor?» (1996: 173). Pero si en sus primeras poesías Rosales¹² se interroga sobre el sufrimiento, no será hasta la publicación de *La casa encendida*, cuando el escritor sea capaz de ofrecer una respuesta al sentido del dolor humano.

En *La casa encendida* la experiencia poética la conocemos a partir de los ojos de un hombre y es a través de su visión individual sobre la memoria de las cosas donde Rosales nos ofrece una reflexión en torno a la condición universal del ser humano¹³. Es el dolor, por lo tanto, una fuente de humanización. Si pensamos en la famosa frase que da comienzo a *Del sentimiento trágico de la vida* de Unamuno («El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere —sobre todo muere— el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere») podríamos decir que, en el caso de Rosales, este hombre, además, *recuerda*. Y en ese ejercicio de la memoria —en ese «vivir es ver volver» que menciona Rosales en el prólogo del poemario— el dolor es una condición forzosamente inevitable. Si el dolor es irremediable, la escritura surge entonces como práctica genesiaca y transformadora (García-Máiquez, 2005: 20). Por eso mismo nos recuerda en los

¹² Alicia M. Raffuci señala que en *Abril* el tema del dolor y la miseria de la vida humana está controlado por la juventud de esa fe: «Rosales vuelve a situarse, con los maestros de la generación del 98, dentro del sufrimiento y la miseria del hombre, hablando desde su soledad. Sin embargo, a diferencia de Unamuno y Machado, su soledad e inseguridad ocurren dentro de una firme creencia religiosa, contra la que no se rebela a pesar de la angustia (...) La angustia de Rosales es una angustia mansa, controlada por su fe» (1971: 501-502). Félix Grande comenta lo siguiente al respecto: «La fe en *Abril* es joven. ¿Qué quiere decir esto? Sencillamente: que todavía debe más a la herencia de lo que le debe al sufrimiento» (1996: 49).

¹³ Félix Grande ha señalado la influencia de Rilke en Rosales sobre el tema del dolor: «El tiempo, ¿recordáis?, “es como la recaída de una larga dolencia”. Rilke fue quien lo supo y quien lo dijo (...) Ahora solo añadiré que esa larga dolencia testaruda la aguarda desde siempre un alivio, y que ese alivio habita en la piadosa pupila de una lágrima» (2009: 7). Ya Heidegger, en su célebre ensayo «¿Y para qué poetas?», habla, a partir de los versos de *Sonetos de Orfeo* de Rilke («No se ha reconocido el dolor / ni se ha aprendido el amor / y lo que nos aleja en la muerte / no ha sido develado aún. / Sólo el canto sobre la tierra / santifica y celebra»), de una «co-pertenencia» en Rilke entre el dolor, el amor y la muerte (2004: 23-24). También Jordi Amat, en «La invención del 36. Relato de una reconciliación intelectual» (2013), ha llamado la atención sobre la influencia de Heidegger en las generaciones de posguerra a partir de la lectura de José Luis López Aranguren. Aranguren explica, a partir de la lectura de Heidegger y en relación con la desolación moral de la Europa de posguerra, cómo la filosofía es insuficiente para la revelación del Ser y es, en este punto, donde podemos enmarcar la función de la poesía como religación con Dios y con la realidad.

Carla Juárez (2023): «*Dolor y poesía*. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

versos de *La casa encendida* que el dolor es un largo viaje y que, como la memoria, tiene estaciones de regreso:

Quiero decir que el dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre vayas a donde
vayas,
es un largo viaje, con estaciones de regreso,
con estaciones que nunca volverás a visitar,
donde nos encontramos con personas, improvisadas y
casuales, que no han sufrido todavía (1996: 328-329).

Es lo que Xelo Candel Vila define para la poesía de Rosales como el «reconocimiento del sufrimiento como experiencia intrínseca de la condición humana» (2012: 96). Al igual que comentábamos con Unamuno, el dolor constituye el aspecto más hondo de la vida que no solo es irremediable, sino que es necesario para que el ser humano se constituya como tal. Mucho nos recuerdan a los versos unamunianos de «La hora de Dios», composición en la que el sujeto lírico afirma que merece el dolor que Dios le envía porque sabe que «deseas [Dios] / hacer con los dolores todo un hombre», a los siguientes versos de Rosales: «y yo quiero decir que el dolor es un don / porque nadie regresa del dolor y permanece siendo el / mismo hombre» (1996: 329). Contra lo que pudiera ser esperable, ambos poetas agradecen¹⁴ a Dios que les haya enviado el dolor para constituirlos; Unamuno dice que «lo merece» y Rosales lo denomina «un don», una gracia recibida. Además, Rosales expresa la paradoja de cómo el dolor es, a su vez, fuente de sufrimiento y alegría, ahondando en la interacción entre dolor-alegría, ya que para él ambos sentimientos reflejan la misma hoguera interior y no podría existir el bien si no conociéramos el contrapunto del dolor: «pero el dolor es como un don, / nadie puede evitarlo, / las esperanzas, el amor, el dinero, / todos los bienes terrenales / siempre están contenidos por él [...]» (1996: 329). Es en el reconocimiento y aceptación del dolor donde el hombre se reafirma y se constituye. Apunta Rosales que aquel que niega el sufrimiento se hace cruel: «Es el miedo al dolor y no el dolor quien suele hacernos pánicos y crueles» (1996: 330).

¹⁴ El agradecimiento es un tema clave en *La casa encendida* y su importancia se observa con los últimos versos del poemario en los que el sujeto lírico da las gracias a Dios por acompañarle y por haber «encendido» su memoria: «Gracias, Señor, la casa está encendida» (1979: 209). Sánchez Zamarreño señala que se impone aquí una acción de gracias (DEO GRATIAS), «por el efecto iluminador que la palabra ha operado en el espíritu del poeta y sus lectores» (2003: 302).

Carla Juárez (2023): «Dolor y poesía. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

Este largo viaje de la memoria tiene una característica esencial, y es que no se debe recorrer, para Rosales, en solitario, porque el dolor es lo que compartimos con el resto de seres humanos, lo que nos enajena:

El dolor es un largo viaje
es un largo viaje que nos acerca siempre
que nos conduce hacia el país donde todos los hombres
son iguales;
lo mismo que la palabra de Dios, su acontecer no tiene
nacimiento, sino revelación,
lo mismo que la palabra de Dios, nos hace de madera
para quemarnos [...] (1996: 329).

Diego García Molina, que ha estudiado la función del dolor en la poesía de Rosales, señala también que el sufrimiento de los otros posibilita el ejercicio del amor:

El sufrimiento de los otros posibilita el ejercicio de la comprensión, de la tolerancia, de la ayuda, del sacrificio, de la gratitud y, sobre todo, el amor que es el factor más personalizante. Ayudar y amar lo que es gratificante no entraña valor, ni esfuerzo; ayudar y amar con sacrificio perseverante y fiel, he ahí, al menos para el pensamiento y la sensibilidad cristianas, lo más humano. El haber sufrido capacita al hombre para comprender a los demás (2004: 268).

Resulta muy llamativo la semejanza que tienen dos versos sobre el dolor de Unamuno y Rosales¹⁵. De hecho, a través de dos fórmulas distintas en la construcción de las frases —la de Unamuno afirma y la de Rosales niega— están diciendo exactamente lo mismo. Para Unamuno, solo a través del dolor común que compartimos todos los seres humanos llegamos a Dios: «Solo el dolor común nos santifica». En Rosales el verso «Las personas que no conocen el dolor son como iglesias sin bendecir» apunta al mismo significado: un templo que no está bendecido no puede nunca ofrecer la función para la que ha sido creado y, del mismo modo, las personas que no han conocido el dolor tampoco han terminado su largo camino vital, no pueden amar al resto como hombres, ni pueden llegar a Dios como humanos. Rosales se pregunta entonces lo siguiente: ¿el que no ha sufrido —si hay alguien que no haya sufrido— qué sabe de la vida?

¹⁵ Nos ha parecido interesante comentar en esta nota uno de los documentos que guarda el Archivo Histórico Nacional (DIVERSOS-LUIS_ROSALES,81, n.14) de un comentario inédito de Luis Rosales sobre el *Cancionero* de Unamuno que se publicó inédito en 1953. En esta breve recensión sobre el libro, Rosales hace dos anotaciones al margen que nos parecen muy significativas (entre corchetes pondremos la información anotada a modo de glosa): «Todos los principales temas unamunianos vuelven a ser tratados en este libro con suma hondura y sencillez: el sueño como creador de la vida, la ilusión del retorno a la niñez, la comprensión del tiempo humano como constantemente actualizado dentro del todavía, la oposición agónica vital y vitalizadora de la fe y la razón [el dolor concebido como conciencia o alma de lo real, la conciencia de la realidad del yo] (...)». Se adjunta este pequeño texto como anexo al artículo.

Carla Juárez (2023): «Dolor y poesía. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

¿cómo se hará cargo de las vivencias amargas de los hombres?, ¿cómo podrá tenderles una mano comprensiva?

3.3. Leopoldo Panero: *Lo mejor de mi vida es el dolor*

Si en Unamuno y Rosales hemos visto que el tema del dolor es paradójico, las últimas consecuencias de esta contradicción las encontramos en *Escrito a cada instante* de Leopoldo Panero. El dolor aparece en su poesía como íntimo desasosiego, y no son pocas las veces en las que el sujeto lírico reflexiona sobre la tristeza del ser humano, como en el poema «Tú que andas sobre la nieve», donde la voz poética le ruega a Dios que le ayude a entender su pesadumbre: «Señor, / dime quién eres, / ilumina quién eres, / dime quién soy también, / y por qué la tristeza de ser hombre, / Tú que andas sobre la nieve» (1949: 47). Estamos ante una suerte de combate, como el *duellum* que comentábamos para Unamuno, que se prolonga a lo largo del poemario, una lucha constante por descubrir la esencia de las cosas; la amistad, el amor y Dios, para lograr llegar a Él y sacarle la palabra.

Pero si a veces encontramos una voz agónica, también es cierto que en el poemario de Leopoldo Panero hay espacio para el canto esperanzado. Y así, en el poema «Tal como eres cada día», Panero —que ya había escrito en «Cántico» que «la esperanza es la sola verdad que el hombre inventa» (1949: 52)— abre las puertas al consuelo: «La esperanza que teje con sus manos / la figura interior de la vida. / La esperanza en el dolor, la esperanza en lo terrible [...] / ...La esperanza poco a poco te ha hecho / tal como eres cada día...» (1949: 140-141). ¿Cómo entender sin una posible vía esperanzadora estos versos de *Escrito a cada instante*?

Lo mejor de mi vida es el dolor. Tú sabes
cómo soy. Tú levantas esta carne que es mía.
Tú esta luz que sonrosa las alas de las aves.
Tú esta noble tristeza que llaman alegría (1949: 35).

Para Manuel José Rodríguez, Dios es, en Leopoldo Panero, inquietud y, a su vez, alivio, como sucede en la filosofía unamuniana a través de la duda agónica. Por ello, divide la sección dedicada al poeta en *Dios en la poesía española contemporánea* (1977) en dos partes diferenciadas: desasosiego y consuelo de Dios. Así, el crítico reafirma la condición paradójica del dolor en la poesía de Leopoldo Panero, que, en su opinión, apunta a una necesidad de lo trascendente: «La necesidad de Dios que pueda sentir el hombre nace muchas veces del dolor que hilvana su vida,

pero puede ser vista —en ese trance— como necesidad de volver a Dios cuya memoria se evoca, a través del sentimiento. El dolor humano es clave para entender la vida [...]» (1977: 92).

La evocación que menciona Rodríguez en la cita relaciona la presencia del dolor con la memoria, aspecto que hemos comentado anteriormente en el apartado de Rosales. En Panero hay también un dolor del recuerdo que va estacionando en la memoria del hombre como el largo viaje del poema de *La casa encendida*. Por eso, dice Panero en su poemario: «Como una madre humilde que me acuna en su pecho / mi espíritu se acuesta sobre el dolor vivido [...]» (1949: 35). Se trata de una conciencia del tiempo que, lejos de mostrar desaliento, se representa a través de la aceptación de la tristeza y la alegría. Celia María Zapata (1971: 205), al estudiar el tiempo en la poesía de Panero, destaca un soneto clave de *Escrito a cada instante*, «Por el amor de Dios», que, en su opinión, ejemplifica la historia vivida para el cristiano, es decir, la idea de temporalidad con sentido hacia lo trascendente. Reproducimos aquí el primer cuarteto y el último terceto del poema:

Huyendo de la tierra desnuda y trabajosa,
con mi silencio imploro, con mi estupor mendigo,
y cavo cada noche nuevamente mi fosa
en el pajar humilde que me sirve de abrigo [...]

Mí rumbo de repente trazo en el día nuevo.
Ni indago ni pregunto quién hasta aquí me trajo,
ni quien ha de llevarme con el dolor que llevo (1949: 122).

Podemos hablar, por lo tanto, de una «nostalgia esperanzada» tanto en el caso de Panero como en el de Rosales; una activación de la memoria que no simplemente cae en lo melancólico y pesaroso, sino que entiende que solo dando continuidad a lo vivido es posible ofrecer un sentido a lo que queda por vivir. Y ahí es donde el dolor tiene un papel básico, porque solo él nos recuerda que hemos vivido, solo con él comprendemos la pena del otro y solo a través de él, como veíamos en Unamuno, el hombre se «santifica». Veamos los últimos versos del poemario de Panero para comprender cómo dolor (sombra), esperanza (fe) y amor se aúnan para recordarle al poeta su vocación —de ahí el nombre del poema «La vocación»— de ser poeta y hombre¹⁶:

¹⁶ En ese mismo poema, pero unos versos antes Panero escribe: «Confirmo la igualdad del poeta y del hombre / lo idéntico les une. / Y ambos hechos de atónito peligro, / de confiado temor, están juntos / como el débil y el fuerte de una sola sustancia» (171). Una reflexión parecida hace Vivanco en *Continuación de la vida*: «(...) y si / me pidieran

Carla Juárez (2023): «Dolor y poesía. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

Palabras llanas, con setenta años
de fe.
Desde esa sombra,
desde ese borde comprendéis el mío,
y os convencéis de lo imposible, porque existe.
Desde el amarnos los unos a los otros
crece mi vocación de ser hombre (1949: 173).

Amor y dolor aparecen en Panero, por lo tanto, como dos aspectos de la vida humana que, aun siendo opuestos entre sí, convergen en el sentido último de la existencia: ambos son un camino para llegar hasta Dios. Y, así, en el soneto «Tras la jornada ilusa», Panero nos recuerda:

Porque el amor del hombre de mano en mano rueda
hasta que Dios de nuevo lo refresque en su mano,
y otra vez la inocencia virginal le conceda,
y eternamente cure lo que tuvo de humano (1949: 31).

3.4. Luis Felipe Vivanco: *Mi dolor es tan alto como la realidad de tu hermosura*

Hemos visto el papel del dolor en relación con la memoria en *La casa encendida* o la configuración esperanzadora que ofrece Panero. Se nos permitirá ahora que, en este punto, nos apartemos del año 1949 por un momento, para analizar un poemario de Luis Felipe Vivanco que está muy relacionado con el tema que aquí tratamos: *Tiempo de dolor* (1940). Se trata del segundo libro del poeta —el primero había sido en 1936 *Cantos de primavera*¹⁷— que recoge la poesía escrita entre 1934 y 1937. Se trata de un libro esencial porque en él asistimos a la conversión religiosa de Luis Felipe Vivanco, que culminará y madurará en *Continuación de la vida* (1949). Nos interesa sobre todo porque es en *Tiempo de dolor* cuando Vivanco se encuentra en pleno combate, a la manera unamuniana de la duda, para alcanzar a Dios, mientras que en 1949 esta experiencia está ya terminada¹⁸. Basta reparar en los títulos de los dos poemarios; si el primero está centrado en el tiempo presente que es asumido como sufrimiento (*Tiempo de dolor*),

la fórmula / del poeta, daría / ésta: un hombre que, mientras / los demás solo habitan brillantes fantasías, / él madura, ajustando / su espíritu a la estricta / realidad bien vivida» (1949: 105).

¹⁷ Ya en *Cantos de primavera* hay una reflexión sobre la relación entre la fe y el dolor, aunque menos evidente que en su segundo poemario. Un ejemplo de esto es el «Soneto 3» donde podemos leer: «Donde tu cuerpo anuncia sombra oscura / la claridad más viva resplandece, / y su milagro recogido acrece / toda la fe que mi dolor apura» (1936: 136).

¹⁸ Coincidimos con la postura de Fernández del Amor sobre el proceso religioso de Vivanco y su manera de representarlo poéticamente: «el sentimiento religioso de Vivanco se va modulando con los años en Vivanco (...) El sentimiento de soledad se agudiza y la relación con Dios queda sujeta a un tiempo de dolor inquebrantable. El sufrimiento tanto propio como ajeno conduce al poeta a una introspección personal y a un encuentro con lo divino, pues ha trascendido lo cotidiano de una manera única, encontrando sentido unas veces y otras, de forma nebulosa, mas sin renunciar al misterio» (2019: 188).

Carla Juárez (2023): «Dolor y poesía. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

el segundo ha aceptado completamente la inmortalidad del hombre y se proyecta hacia una posible vida ultraterrena (*Continuación de la vida*).

Sin embargo, no todo el dolor de su segundo poemario está negativizado. De hecho, encontramos algunos poemas en los que el dolor aparece como un estado de liberación y consolución ante la frustración amorosa. Es el caso de «A una muchacha altiva»:

Tú has huido tal vez de toda mi locura,
pero aquí está mi amor como un ardiente día terminado.
Por el suelo las piedras,
los recuerdos sin vida.
Ni una palabra queda y el dolor es más alto.
Mi dolor es tan alto como la realidad de tu hermosura (1940: 49).

Pero sin duda el dolor alcanza su mayor complejidad ontológica cuando se hace referencia a Dios, situando al lector ante lo que Rafael Alarcón Sierra denomina «un simbólico martirio trascendente» (2007: 39). Lo vemos claramente en uno de los poemas que finalizan el libro, «Transparencia al dolor», en el que podemos leer algunos versos que aluden a la función de toma de conciencia del dolor: «el dolor es la más alta permanencia de mi espíritu» (1940: 140-143). También vemos la relación del dolor con la soledad del asceta que busca la perfección espiritual: «Solo mi soledad puede ser transparente al dolor» o «¿cómo podría convertir mi soledad en un dolor tan alto?» (1940: 140). El dolor se convierte así en un camino hacia la divinidad que subraya la trascendencia del creador frente a lo creado: «Mi dolor es el libre ofrecimiento de mi ser limitado, / y su fiel insistencia más humana que la sangre ligera de un sueño» (1940: 141).

Pero en *Continuación de la vida* (1949), también podemos encontrar algunas referencias a este tema, aunque no son tan frecuentes como en *La casa encendida* o *Escrito a cada instante*. Aun desde la serenidad que caracteriza al libro y la aceptación de las cosas tal y como son¹⁹, podemos observar ciertos momentos de debilidad en la fe que no llegan a la desesperación unamuniana o a la imprecación que veíamos en algunos poemas de Panero, pero que traen consigo una reflexión en torno a la inmortalidad y la esperanza, como en el poema 11: «Blancos, / apretados senderos / de un sueño, / que nos llevan / ¿adónde? / ¿En qué recodo / brota un dolor más hondo / que la muerte?» (1949: 149).

¹⁹ Existe en el poemario un cierto halo del Jorge Guillén de *Cántico* (1928) y su famoso verso «El mundo está bien hecho» que Vivanco explora a través de lo cotidiano y de la vida familiar.

Carla Juárez (2023): «Dolor y poesía. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.

Hemos visto cómo la poética de la generación del 36 sienta sus bases sobre el magisterio unamuniano. El «nuevo humanismo» propuesto por Rosales y el «retraso humano» que menciona Vivanco apelan directamente a la expresión íntima y existencial de la filosofía de Miguel de Unamuno. Por otra parte, hemos repasado los dos sentidos que tiene el tema del dolor en los tres poemarios de 1949. En nuestra opinión, estos autores toman de Unamuno la idea de que el dolor es capaz de conferir a la persona una integridad, una altura y una capacidad de comprensión que sin él no existirían. Sirvan estas breves notas, que podrían ser desarrolladas más ampliamente, para dar buena cuenta de la profunda lectura que habían hecho estos autores de la filosofía y la poética unamuniana y de la reconciliación entre la palabra poética y la existencia que estaban proponiendo, sin duda, con los ojos puestos en el legado del escritor vasco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2007), *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- AMAT, Jordi, (2013): «La invención del 36. Relato de una reconciliación intelectual» en *Sobre una generación de escritores (1936-1960)* en *En el centenario de Ildefonso Manuel Gil* (Manuel Hernández coord.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 15-32.
- CANDEL VILA, Xelo (2012), «El repliegue al intimismo en *La casa encendida* de Luis Rosales», en Candel Vila, Xelo y Julia Barella (eds.), *Luis Rosales: Memoria Encendida*, Madrid, Ediciones del Orto.
- DARÍO, Rubén (1909), «Unamuno, poeta (pról.)», en *Obras Completas* (Tomo XIV, Poesía II), Madrid, Afrodisio Aguado, pp.257-264.
- DE UNAMUNO, Miguel (2018), *Poesías* (Manuel Alvar ed.), Madrid, Cátedra.
- DE UNAMUNO, Miguel (2005), *Del sentimiento trágico de la vida y Tratado del amor de Dios* [1912] (2005) (Nelson Orringer ed.), Madrid, Tecnos.
- DE UNAMUNO, Miguel (1911), *Rosario de sonetos líricos*, Madrid, Imprenta Española Olivar 8.
- FERNÁNDEZ DEL AMOR, Antonio (2019), «Dios en la poesía de Luis Felipe Vivanco», *Carthaginesia*, XXV, 67, pp. 161-190.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1954), *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- GARCÍA-MÁIQUEZ, Enrique (2005), «Prólogo» en *Antología poética. Luis Rosales*, Madrid, Ediciones Rialp, pp. 7-25.
- GARCÍA MOLINA, Diego (2004), «Experiencia y significación del dolor en la poesía de Luis Rosales», *Actas del IV Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura* (Esteban Torre ed.), Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, pp. 267-276.
- GRÀCIA, Jordi (2004), *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.
- GRANDE, Félix (1996), «La poesía de Luis Rosales: más junta que una lágrima (pról.)» en *Obras Completas de Luis Rosales*, vol. 1 (Poesía), Madrid, Editorial Trotta, pp. 9-101.
- GULLÓN, Ricardo (1950), «Realidad y poesía», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias humanas*, 49, p. 3.
- HEIDEGGER, Martin (2004), *¿Para qué poetas?* (1950), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IRAVEDRA VALEA, ARACELI (1950), *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del grupo Escorial*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1953), «Teoría de la comprensión», *Revista. Semanario de Actualidades, Arte y Letras*, 51, II, p. 7.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1949), «Poesía y existencia», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 42, p.1 y 24.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (1983), *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies-
- PANERO TORBADO, Leopoldo (1949), *Escrito a cada instante*, Madrid, Editorial Escelicer.
- RABATÉ, Jean Claude y Colette (2019), *Biografía. Miguel de Unamuno (1864-1936). Convencer hasta la muerte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- RAFFUCI, Alicia María (1971), «Luis Rosales», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 257-258, pp. 489-520.
- RIDRUEJO, Dionisio (1953), «Conciencia integradora de una generación», *Revista. Semanario de Actualidades, Arte y Letras*, 50, II, p. 1.
- ROSALES CAMACHO, Luis (1996), *Obras Completas. Poesías*, vol. 1, Madrid, Editorial Trotta.
- ROSALES CAMACHO, Luis (1973), *Lírica española: Garcilaso, Camoens, Cervantes, Duque de Rivas, Rubén Darío, Antonio Machado, Leopoldo Panero*, Madrid, Editora Nacional.

- SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio (2003), «El dios de Luis Rosales: una compañía en tiempos oscuros» en Praena Segura, Antonio y Asunción Escribano (coords.), *Cristianismo y poesía*, Salamanca, Editorial San Esteban, pp. 279-311.
- VALVERDE, José María (1949), «Poesía total», en *Obras Completas. Poesía*, vol. 1, Madrid, Editorial Trotta, pp. 64-76.
- VIVANCO, Luis Felipe (1936), *Cantos de primavera*, Madrid, Ediciones Héroe.
- VIVANCO, Luis Felipe (1940), *Tiempo de dolor. Poesía 1934-1937*, Madrid, Imprenta de Silverio Aguirre.
- VIVANCO, Luis Felipe (1949), *Continuación de la vida*, Madrid, Ediciones Rialp.
- VIVANCO, Luis Felipe (1957), *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- ZAPATA, Celia María (1973), *El trascender cristiano en la poesía de Leopoldo Panero* (Tesis Doctoral), University of California.
- ZARDOYA, Concha (1974), *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Editorial Gredos.

ANEXO

DIARIO ILUSTRADO DE INFORMACION GENERAL

ABC

DIARIO ILUSTRADO DE INFORMACION GENERAL

UNA NUEVA POESIA

El tiempo corre inexorable y lo nuevo de ayer ya hoy ha dejado de serlo para dar paso a algo imprevisible, que sorprende siempre antes de acostumbrarnos con la reiteración a su lógica y necesidad, que terminarán por antojársenos normales y juiciosas. Pero para entonces, ya la novedad habrá dejado de ser tal novedad y el hoy de entonces, el mañana de hoy, será un nuevo hoy, el siempre "virgen, vivaz y hermoso hoy", que cantó Mallarmé. Una nueva poesía ha aparecido en España.

El hecho es notable, no, claro está, por lo que tiene de cambio, sino porque esta novedad no se debe, como podría presumirse, a una novísima generación o promoción de muchachos de entre dieciocho y veinticuatro años, que suele ser la edad de las ilusiones de los nuevos "ismos" estéticos y de las realidades de las nuevas orientaciones, que la genialidad de un gran temperamento poético imprime al curso en marcha del siglo, sino que, repito, esta novedad no se debe a los recién venidos, sino a los casi veteranos, a los que ya se disponen en el marcador de la edad a sustituir el tres de su docena, recibido en su día con mezclado recelo, por el cuatro, para cuya melancolía madura no hay posible mezcla endulzadora.

Habrà que señalar que así como el límite de la juventud en aspecto, indumentaria y optimismo fisiológico se ha prolongado visiblemente en nuestro siglo, el del lirismo, la edad juvenil y casi adolescente que se señalaba como propicia para la entrega a la poesía, se ha distendido también, y hoy la plenitud de la edad lírica no es ya los veinticinco años como la de un héroe del ruído o del estadio, sino los cuarenta cuando menos.

Los ejemplos serían casi tantos como poetas de calidad cuenta hoy nuestro parnaso.

Porque es precisamente la poesía de Luis Rosales y de Leopoldo Panero, dos admirables poetas con veinte años de historia y experiencia, la que, a juzgar por sus últimos libros, inicia una nueva época en la evolución de las musas españolas. Al mismo tiempo, otros poetas, amigos entrañables de los citados, como Luis Felipe Vivanco y José María Valverde, este último uno de los más jóvenes de España, parecen alistarse en la nueva poesía, y cada uno con su alma en su alfarero y su rica personalidad aparte contribuye con un mínimo de acuerdo tácito en gustos, criterio e intención, a consti-



El secretario de la Tesorería norteamericana, Mr. John W. Snyder, banquero y hombre de la intimidad política del presidente Truman, que, después de haber visitado en París al ministro de Hacienda de Francia, se ha entrevistado en Londres con sir Stafford Cripps para tratar de la crisis económica británica.

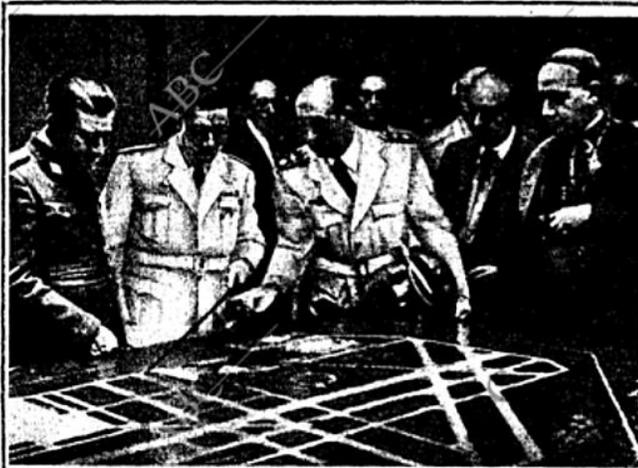
tuir algo así como una escuela poética.

Los síntomas son inequívocos. Por ejemplo: durante muchos años la poesía española se ha estado renovando, ayudada por la emulación de la francesa e hispanoamericana. Después, hace diez, ocho años, parecía que las velas apuntaban viento germánico, y el nombre de Rilke no se caía de los labios de nuestros jóvenes a la sazón. Era cuando nuestros llamantes ensayistas y periodistas se con-

sideraban deshonrados si no citaban—en alemán, naturalmente, y con alguna errata, por modestia—tales versos de Goethe, de Hoelderlin y de Rilke, o tal sentencia formidable de Dilthey o de Heidegger. Aquel sarampión pasó, y hoy se lee a poetas y filósofos alemanes con normalidad y se les cita con prudencia y cuando resulta inevitable. Pero la veleta marca ya otros rumbos. Ahora interesa, más que ninguna, si se exceptúa la de nuestra propia lengua y espiritualidad, la poesía sajona, la de Inglaterra y Estados Unidos. Leopoldo Panero ha residido largas temporadas en Londres. Luis Rosales, condecorador como nadie hoy de la poesía española del XVII y atento a la realidad social y psicológica de aquella humanidad, gran lector también de libros de historia y de novela, enriquecido fabulosamente en largos años de barbecho, silencio y paciencia germinadora, irrumpe de pronto en una floración primavera, humanísima y totalizadora. Walt Whitman o T. S. Elliot son ahora comprendidos mejor que nunca, se les traduce y se les estudia. El Juan Ramón Jiménez de "Estrofa" es largamente admirado y querido, y se requieren para los nuevos poemas y los nuevos libros las anchas márgenes y las dimensiones generosas. "La estancia vacía", de Panero, en el fragmento publicado, cuenta más de seiscientos versos. "La casa encendida", de Rosales, dura, recitada, tres cuartos de hora. Aparece en la poesía lírica el diálogo, la conversación familiar, el monólogo irrestañable, el argumento sentimental, el clima novelesco. Poemas de Ridruejo, de Vivanco se demoran también páginas y páginas. Es el poema, la poesía, si no ya épico - lírica, si lírico-novelesca, con los prosaismos, las lentitudes, las repeticiones, los efectos de sentimiento no eludido. Si en los albores del romanticismo, Walter Scott y Lord Byron inventan la novela lírica, ahora se vuelve, cerrando el ciclo, al poema novelesco, a la vez que muchos novelistas en prosa se acercan peligrosamente a la pretensión poética y detienen el fluir de su narración con frecuentes éxtasis de psicología iluminada y metafísica poética.

Pero decir todo esto es apenas decir nada. Porque no hay que olvidar tampoco que nuestros poetas no abandonan por eso el poema breve, concentrado y esencial, el de las palabras justas, el radicalmente lírico. Abren o cierran la válvula según la necesidad del instante psíquico. Abrámosles un amplio crédito de confianza.

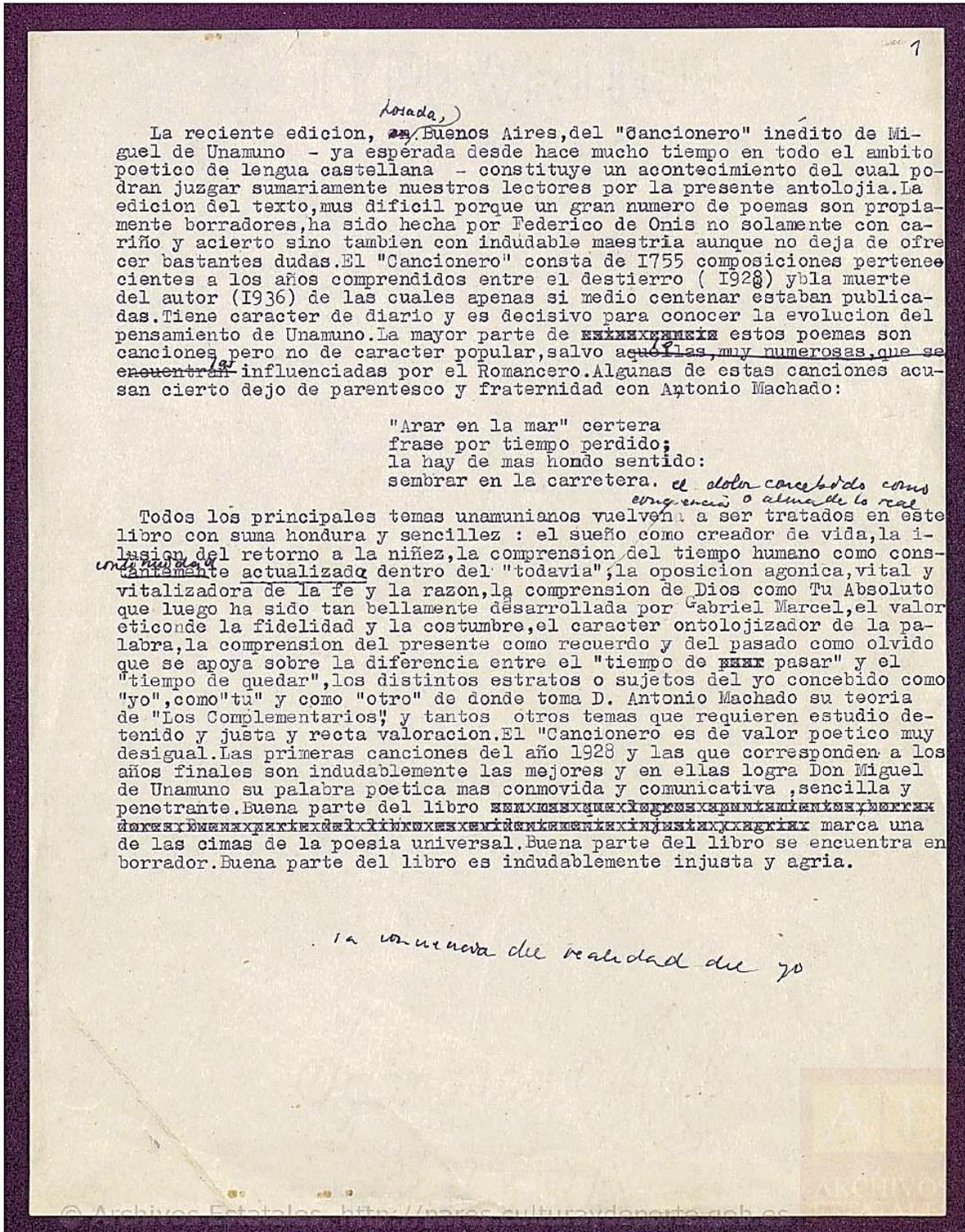
Gerardo DIEGO
de la Real Academia Española



BARCELONA.—El general Gallarza, ministro del Aire, acompañado de otras personalidades, examina los planos de las nuevas obras realizadas en el aeropuerto del Prat, con motivo de su inauguración. (Foto Citra.)

Gerardo Diego, «Una nueva poesía»
(ABC, 09/07/1949)

Carla Juárez (2023): «Dolor y poesía. El magisterio unamuniano en la generación del 36 a través de Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 57-75.



Comentario de Luis Rosales sobre el *Cancionero* de Unamuno
(Autorizada su reproducción. España, Ministerio de Cultura y Deportes, Archivo Histórico Nacional
DIVERSOS-LUIS_ROSALES,81, N.14)

LOS LÍMITES DE LO FANTÁSTICO EN *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO* DE MARIANA ENRÍQUEZ

IXCHEL MARCOS

<https://orcid.org/0009-0003-4713-2932>

anixmar@alumni.uv.es

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: En este trabajo se abordará el análisis del relato de Mariana Enríquez *Las cosas que perdimos en el fuego* incluido en el volumen homónimo, que cuenta la forma en que un grupo de mujeres decide enfrentarse a una oleada de feminicidios en Argentina lanzándose ellas mismas a hogueras con el objetivo de mutilar su cuerpo. Se analizará en primer lugar la construcción de lo fantástico en el relato, con sus respectivas problematizaciones, para proceder a examinar en qué medida este texto encaja en algunas de las nociones previas de los grandes teóricos del género. A continuación, se considerará la mimesis de la realidad histórica en el texto, así como las estrategias con las que se aborda una problemática política y social, en concreto, el ejercicio de contraescritura sobre el cuerpo femenino. Habiendo revisado estos conceptos, las conclusiones del artículo abordarán el efecto que este relato genera en los lectores y la pertinencia de la literatura fantástica de Mariana Enríquez en la actualidad, para concluir con una reflexión sobre el surgimiento de la noción de lo insólito como respuesta a la necesidad de replantear las categorías ya existentes.

Palabras clave: Literatura fantástica, Violencia, Mujeres, Monstruo, Escritura, Realidad.

Abstract: This paper analyzes the short story by Mariana Enríquez *Las cosas que perdimos en el fuego* included in the homonymous volume, which narrates the way in which a group of women decide to confront a wave of feminicides in Argentina by throwing themselves into bonfires with the purpose of mutilating their bodies. First, the construction of the fantastic in the story will be analyzed, with its respective problematizations, in order to proceed to examine to what extent this text fits in with some of the previous notions of the great theorists of the genre. Next, the mimesis of historical reality in the text will be considered, as well as the strategies with which a political and social problematic is addressed, specifically, the exercise of counter-writing on the female body. Having reviewed these concepts, the conclusions of the article will address the effect that this tale generates in the readers and the relevance of Mariana Enríquez's fantastic literature in the present day. The article will conclude with a reflection on the emergence of the notion of the unusual as a response to the necessity of rethinking the already existing categories.

Keywords: Fantastic literature, Violence, Women, Monster, Writing, Reality.

1. Introducción

Este trabajo se propone llevar a cabo un análisis de lo fantástico en la narrativa de Mariana Enríquez a partir del cuento *Las cosas que perdimos en el fuego* recogido en el volumen homónimo de la autora argentina, poniéndolo en relación con algunos de los postulados teóricos fundamentales sobre el género fantástico recogidos en dos volúmenes y un artículo: *Teorías de lo fantástico*, del cual se repasarán principalmente la tesis de Tzvetan Todorov añadiendo algunas ideas de otros teóricos de lo fantástico como Jaime Alazraki, Rosie Jackson o Rosalba Campra; *Tras los límites de lo real*, de David Roas, autor de este y compilador del anterior título, y *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica*, de Ana María Barrenchea. Además de estos textos, el corpus manejado en este artículo tiene en cuenta algunos de los estudios ya existentes sobre este mismo relato, así como otros que abordan otros títulos dentro de la obra de Mariana Enríquez, autora plenamente consagrada en la literatura latinoamericana contemporánea. El primero de ellos, de Vanessa Rodríguez de la Vega, «Desafiando al patriarcado a través del fuego: empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez» desarrolla ampliamente el tema de la objetivación del cuerpo femenino en relación con un canon de belleza construido y controlado por los hombres y las hogueras como acciones de empoderamiento de las mujeres frente a los feminicidios¹.

Según la tesis defendida por Rodríguez, el relato de Mariana Enríquez vendría a poner en discurso la subversión del esquema patriarcal de sometimiento, lo que justificaría la aparente contradicción de la violencia ejercida sobre el propio cuerpo. Frente a esto, Laura Sánchez, en «Resistencia y libertad: una lectura de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir», propone una hipótesis de lectura en la que los actos de las mujeres en el relato no supondrían verdaderos actos de resistencia sino «acciones que surgen de la misma lógica del poder en turno y que por lo tanto no lo combaten, antes bien, refuerzan su dominio» (Sánchez, 2019). Sánchez relaciona este análisis del nivel textual con un cuestionamiento de la libertad femenina y sus conductas emancipadoras como posibles extensiones del sistema de poder patriarcal, tomando los desarrollos sobre poder, libertad y género de Michel Foucault y Simone de Beauvoir. A

¹ En este trabajo se ha optado por emplear el término feminicidio, en oposición al de femicidio, al considerarlo más adecuado para el tema que se aborda. El término feminicidio se refiere a los asesinato de mujeres que cometen los hombres por la misma condición de ser mujer (Lagarde, 2009; Russell y Harnes, 2006), pero, además, añade la necesidad de hacer visible la impunidad de las instituciones y el Estado (Carcedo, 2010).

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

diferencia de estos dos análisis precedentes, el presente artículo plantea una problematización de las características de la literatura de Enríquez para adecuarse al género de lo fantástico según sus principales postulados teóricos. Así, se tratará de evaluar en qué medida este relato podría encajar en dicha categoría y cuáles de sus rasgos, en cambio, apuntan hacia zonas limítrofes con otras tipologías como la de lo insólito.

Para ello, el desarrollo del artículo tomará también en consideración el estudio de la figura del monstruo en publicaciones recientes, así como el trabajo de Rita Segato «La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado» y su tesis sobre la violencia expresiva como una forma de escritura sobre el cuerpo femenino para analizar en qué medida el cuento de Mariana Enríquez podría estar invirtiendo este esquema de dominación.

Por tanto, el objetivo principal de este artículo será plantear un acercamiento a la particular concepción de lo fantástico de Mariana Enríquez concretada en este cuento, problematizando los límites y características de dicha categoría y proyectando sobre ella una lectura en parámetros sociales y políticos. Así pues, se tratará de demostrar que *Las cosas que perdimos en el fuego* constituye un relato que aborda la subversión de la violencia sobre los cuerpos de las mujeres a través de «un fantástico que habla de lo real» (Goicochea, 2018: 10). Mariana Enríquez cristalizaría así una nueva consideración de este género, más híbrido y abarcador, limítrofe con nuevas nociones, que se habría adaptado en forma y fondo a nuestra sociedad hipermoderna para expresar uno de los grandes conflictos de nuestro tiempo: la violencia sobre las mujeres.

2. Consideraciones previas sobre lo fantástico

En su *Introduction à la littérature fantastique*, texto fundacional de la teoría sobre literatura fantástica, Tzvetan Todorov concluyó que en un mundo donde no se podía creer en una realidad estable la literatura fantástica ya no tenía cabida. Su procedimiento fundamental, el de representar una transgresión en las leyes de la existencia, había dejado de cumplir un papel, ya que dichas leyes se habían evaporado en el caos de la transformación. En realidad, Todorov planteaba que cuando «todo lo sólido se desvanece en el aire» y el mundo es una vorágine que «amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos» (Berman, 1988) ya no existen certezas que dislocar, que poner en duda. Según este autor, los tabúes, las zonas oscuras de nuestra existencia debían hallar, pues, nuevos cauces para ser expresados. Esta tesis era cierta

siempre y cuando se tomara como marco de referencia la literatura fantástica del siglo XIX, cuyo objetivo era precisamente poner en duda la capacidad del sistema positivista, tan absoluto y categórico, para explicar todos y cada uno de los aspectos de la realidad, postulando precisamente la existencia de lo sobrenatural. Sin embargo, resulta evidente que el género fantástico no se agotó con la llegada de la modernidad. Buena prueba de ello es la existencia del género neofantástico que cultivaron autores como Borges, Cortázar o incluso Kafka, cuyo objetivo se desplazó certeramente hacia la idea de «postular la posible anormalidad de la realidad» (Roas, 2001:37) lo que suponía no ya plantear la posibilidad de lo irracional sino cuestionar nuestro sistema de comprensión del mundo y la naturaleza de la existencia en sí misma. Tampoco se agotó el género fantástico con la llegada de lo que podríamos denominar como hipermodernidad². Si esta definitoria tesis de Todorov fuera cierta, la extremación de los procesos modernizadores de nuestro siglo XXI, que han resultado en la ausencia total de un sistema de valores estables y el nacimiento de una sociedad líquida, en términos de Bauman, habría ocasionado la extinción de este género:

No existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad. Y esa idea da la razón, en parte, a Todorov y a Alazraki al postular la imposibilidad de toda transgresión: si no sabemos qué es la realidad, ¿cómo podemos plantearnos transgredirla? (Roas, 2001:36).

Sin embargo, es indudable que, si bien la modernidad nos ha despojado de la seguridad de las certezas, los seres humanos seguimos viviendo en base a ciertos esquemas cognitivos, a ciertas nociones sobre la realidad, que autorizan la creación de ficciones en base al esquema dicotómico de lo natural frente a lo sobrenatural. Precisamente en los últimos años hemos asistido a un florecimiento de la literatura fantástica y de terror que en el mundo de la literatura en español se ha concretado en voces de escritoras latinoamericanas que han hallado en este género un medio para expresar sus angustias, deseos y miedos. Entre ellas se encuentra Mariana Enríquez, escritora y periodista argentina autora de novelas como *Nuestra parte de noche* (2019) y varios libros de relatos entre los que destacan *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

² Entendemos la noción de hipermodernidad según los desarrollos de G. Lipovetsky en su obra *Los tiempos hipermodernos* (Anagrama, Barcelona, 2006) como la época que sucede a la postmodernidad y que supone la inversión de los valores de la modernidad. Un proceso que a grandes rasgos resulta en que todas sus características esenciales se tornan extremas, hasta el punto de que se vuelven imprecisas, Un nuevo paradigma gobernado por la más absoluta individualidad y el hiperconsumo capitalista con un especial énfasis en las transformaciones tecnológicas y el impacto de los medios de comunicación de masas en la sociedad. Todo ello cincelado con un matiz pesimista y cínico desprovisto, sin embargo, de la reflexión y profundidad epistemológica que sí implicaba el concepto de postmodernidad.

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

3. Una problematización de las características de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego*

En *Las cosas que perdimos en el fuego* la voz de Silvina, una joven argentina, narra una creciente ola de feminicidios en su país en los que las mujeres mueren quemadas vivas por sus parejas. Como si de una epidemia se tratara, pronto Argentina los cuenta por decenas. Ese aumento de crímenes machistas provoca una respuesta completamente inesperada. Las mujeres, lideradas por la llamada «chica del subte» –una mujer desfigurada que pide dinero en el metro a cambio de contar la historia sobre cómo su marido la quemó mientras dormía– se organizan en comités de resistencia y deciden quemarse ellas mismas. Por voluntad propia, organizadas en redes secretas de solidaridad y cuidado, y de forma controlada, segura. La madre de Silvina se une al movimiento como encargada de un hospital clandestino donde las «mujeres ardientes» son cuidadas hasta que consiguen recuperarse de sus heridas. La propia Silvina se acaba viendo envuelta en las llamadas «hogueras» que, pese a los intentos del gobierno por detenerlas y ante el terror público, cada vez son más. Silvina empieza entonces a darse cuenta de la magnitud del fenómeno. Fascinada y aterrada comprende que tal vez ni siquiera ella pueda escapar del destino de convertirse en «monstrua».

El relato está escrito utilizando un narrador extradiegético heterodiegético con una focalización generalmente interna. Decimos generalmente porque en este relato hallamos una focalización que baila. En algunos fragmentos está colocada sobre Silvina y los lectores podemos saber lo que la joven siente, lo que piensa, lo que se pregunta:

¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas? (p. 193).

En otros pasajes, sin embargo, la focalización se amplía y se despersonaliza para abordar la narración de los feminicidios. Adquiere entonces un tono periodístico que Enríquez, gracias a sus estudios y labor como periodista, conoce muy bien:

El drama llegó una madrugada cuando sacaron a Lucila en camilla del departamento que compartía con Mario Ponte: tenía el 70% del cuerpo quemado y dijeron que no iba a sobrevivir. Sobrevivió una semana (p. 188).

Tenemos, por tanto, dos elecciones literarias relevantes: el uso de la tercera persona que, frente a la primera, evita generar ese efecto de empatía prácticamente involuntaria en el lector; y una focalización que no es fija, sino variable y que pasa de una proximidad casi total con la protagonista a una neutralidad informativa, de noticiario. Esta dicotomía en la forma de la voz narrativa es la que nos conduce hacia el núcleo del relato. Los fragmentos en los que la focalización está sobre Silvina son precisamente los que abordan el elemento

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

disruptivo en la realidad construida en el relato: las hogueras y las mujeres quemadas. Este fenómeno, al que asistimos a través de los ojos atónitos y aterrados de Silvina, utiliza una estética, una simbología e incluso un léxico que remite a las ficciones de lo que los estudios literarios recientes han denominado la literatura de lo insólito³, categoría que engloba, entre otras, a la literatura fantástica:

Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza (pp. 195-196).

Esta deformación del cuerpo de las mujeres quemadas hacia lo grotesco y abyecto, que constituye uno de los motivos principales del relato, pone en marcha un imaginario cultural sobre «lo otro», sobre lo no normativo ni prototípico, en definitiva, sobre lo periférico: «las fantasías de identidades deconstruidas (...) intentan llevar a cabo representaciones gráficas de sujetos en proceso, que sugieren las posibilidades de otros innumerables sujetos, de historias distintas, de distintos cuerpos» (Jackson, 2001:159).

El cuerpo es el primer espacio del ser humano, el más íntimo, el más esencial. Es por eso que representar un cuerpo violentado, un cuerpo que rompe con lo que se presupone humano, supone un cuestionamiento de los límites mismos de dicha categoría fundamental. «Lo humano» es uno de los conceptos primarios que aprendemos dentro de los procesos de culturación y socialización durante la infancia que nos permiten conceptualizar la realidad asignando una serie de categorías –lo humano frente a lo no humano, lo animado frente a lo inanimado, lo vivo frente a lo muerto– que cuando se ponen en cuestión generan una ambigüedad intelectual, una indeterminación que hace retornar todas las angustias infantiles latentes en nosotros, clave para generar ese efecto que hoy conocemos como lo siniestro (Freud, 1979).

No es casualidad que la mayoría de los monstruos a lo largo de la historia de la literatura fantástica hayan presentado alteraciones que rompían la aparente identificación con un cuerpo humano «normal», categoría derivada de ese «poder-saber que determina qué es normal y qué es lo que escapa a la normalidad y por lo tanto debe ser corregido, qué es lo humano y qué es lo no-del-todo-humano, lo casi humano, es decir, lo monstruoso»

³ En su trabajo *Las literaturas de lo insólito. Una tipología* Carlos Abraham define esta tipología como «el conjunto de los géneros literarios caracterizados por presentar elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta en duda» (2017), conjunto dentro del que cabrían géneros como la ciencia ficción o la literatura fantástica.

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

(Rubino et al., 2021: 22). Esta delimitación convierte al monstruo en un «dispositivo epistémico» (Moraña, 2017: 22) paradigmático de los espacios literal y metafóricamente periféricos⁴. El monstruo, y más todavía, el cuerpo del monstruo se convierte así en un espacio «de resignificación de lo que la sociedad normal históricamente ha considerado abyecto, enfermo, degenerado» (Rubino et al., 2021:9). Porque, si bien es cierto que en el relato de Enríquez no hallamos una cualidad sobrenatural en la figura monstruosa –rasgo que comparten algunos de los monstruos más emblemáticos de la literatura fantástica fundacional–, las mujeres quemadas del relato de la autora argentina sí comparten con el arquetipo tradicional la característica de poseer ciertas alteraciones –el cuerpo desfigurado por las quemaduras– que impiden que las reconozcamos como iguales a nosotros, poniendo en marcha todo un mecanismo de rechazo y miedo:

Cuando se iba del vagón, la gente no hablaba de la chica quemada, pero el silencio en que quedaba el tren, roto por las sacudidas sobre los rieles, decía qué asco, qué miedo, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así (pp. 186-187).

Es precisamente esta mirada que proyectan el resto de los pasajeros del metro sobre el cuerpo de la chica del subte, su repugnancia y rechazo, lo que le otorga a este personaje su condición de monstruo social, condenado a vivir en la mendicidad y la miseria. Así, se hace evidente que las monstruas de Enríquez son un motivo que se construye a partir de la misma relación con una sociedad de cuya mirada es indisociable: «el acto monstruoso se expande, no queda reducido solo a quien ha cometido la acción infame sino que alcanza a quienes viéndolo en ese rostro quemado retiran la mirada» (Goicochea, 2018: 19).

Esta condición de sujeto subalterno recluirá a la chica del subte en la periferia absoluta de la sociedad. Y no solamente por su deformidad y pobreza, sino, más significativamente aún, porque un cuerpo de mujer deforme supone una subversión directa del principal objeto de deseo masculino universal. Las mujeres que deciden lanzarse ellas mismas al fuego están destruyendo todo atributo considerado femenino y atractivo para la mirada masculina, todo aquello que supuestamente las hace ser mujeres. Sin embargo, lo llamativo es que desde la mirada de las propias mujeres quemadas esta destrucción no implica una pérdida de la feminidad, sino la apertura de una puerta hacia otra cosa, hacia un

⁴ Para un estudio más detallado sobre la significación de la figura del monstruo como un constructo cultural, político e ideológico y un recorrido diacrónico sobre sus distintas configuraciones, se recomienda la lectura de Moraña, M. (2017) *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

nuevo modelo de mujer que convierte en literal la idea de que el valor de una mujer —e incluso su atractivo sexual— no reside en el cumplimiento de un canon de belleza homogéneo:

La chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo (p. 186).

Porque lo cierto es que la destrucción de todos esos atributos no violenta la conciencia de las mujeres que se queman por voluntad propia. A quien sí pone en una posición de tremenda incomodidad es a los medios de comunicación, instituciones y poderes públicos del Estado argentino, además de, de una forma indirecta, al conjunto de los hombres:

La chica del subte dijo algo impresionante, brutal:
- Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva (p. 190).

Lo significativo es que esta «belleza nueva» —esta no-belleza que implica la destrucción de todos los atributos anteriores— supone, paradójicamente, el surgimiento de un canon estético en cuya construcción las mujeres sí han tenido oportunidad de participar, en el que han tomado parte directamente. Un canon que, a diferencia de todos los anteriores, no les ha sido impuesto desde esa estructura de poder patriarcal que proyecta sus propios deseos —de productividad, de homogeneidad, de sometimiento— sobre ellas. Y esto es precisamente lo que la sociedad no consigue entender, lo que le parece tan descabellado: «Por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó (...). Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo» (p. 189). Enríquez consigue poner en discurso el anhelo de destrucción de ese canon de belleza opresivo mediante la construcción literaria de las hogueras, conduciendo un planteamiento con una gran carga simbólica conectando con el plano más puramente físico y sensorial: el cuerpo⁵.

Volviendo a la figura del monstruo y más allá de la cuestión de la corporalidad ya mencionada, debemos subrayar la importancia de que Mariana Enríquez evoque esta figura fundamental de la tradición discursiva de lo fantástico: «¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?» (p. 196). El monstruo es una figura que podemos asociar con la

⁵ La dimensión corporal es una de las constantes de la literatura argentina contemporánea desarrollada por mujeres, tema en el que Ana Gallego Cuiñas ve que existe una voluntad de «descorrer el velo ideológico que el discurso hegemónico patriarcal ha extendido sobre el cuerpo de la mujer y sus funciones: como madre, como amante, como víctima de la violencia» (Gallego, 2020: 82).

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

literatura fantástica –aunque no inequívocamente– además de por su cuerpo desfigurado porque su mera existencia supone una alteración de las leyes de la realidad. Su presencia en la literatura es tremendamente significativa, ya que el monstruo no es sino una representación de los miedos y angustias de una sociedad concreta:

Ese sería, a mi entender, la justificación –entrando en el terreno de la ficción literaria y cinematográfica– de los diversos monstruos y fenómenos imposibles que pueblan las narraciones fantásticas: encarnar simbólicamente nuestros terrores más universales, sintetizados en el arquetípico miedo a lo que escapa a nuestro conocimiento (Roas, 2011:83).

De igual forma que Drácula, el arquetipo de vampiro del Romanticismo, había concretado el miedo masculino a la libertad femenina para ejercer el erotismo y la sexualidad en el siglo XIX, proyectando sobre su figura una advertencia acerca de los peligros que suponía para las mujeres dejarse arrastrar por la pasión –es decir, ser libres sobre su cuerpo y su deseo–, las mujeres quemadas son el monstruo particular que construye Mariana Enríquez en un guiño a las brujas quemadas por la Inquisición, a las que llega a nombrar directamente:

–Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición.
–Eso es mucho –dijo Silvina.
–Depende –intervino su madre–. Hay historiadores que hablan de cientos de miles, otros de cuarenta mil (p. 196).

Por tanto, la pregunta obvia parece ser: ¿qué miedos están vehiculando las «monstruas» de Enríquez? ¿Es el mismo que el que llevó a los tribunales de la Inquisición a quemarlas en la Edad Media? Tal vez la respuesta más evidente sea: la libertad de las mujeres. Libertad incluso para quemarse a sí mismas. Y aunque esto es indudablemente cierto, resulta una respuesta demasiado simplista para explicar la complejidad de este relato.

Las mujeres en este cuento ejercen su libertad infligiendo por voluntad propia precisamente la violencia contra la que se rebelan. Es, sin duda, una contradicción. El lector así lo siente y así lo siente también la sociedad del relato de Enríquez, pues cumpliendo con uno de los preceptos fundamentales de la literatura fantástica, el entorno social en el que se circunscribe la acción es profundamente realista, verosímil:

Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato (Roas, 2001: 25).

El hecho paradójico es que las mujeres quemándose voluntariamente no es, en sí

mismo, algo que pudiéramos considerar estrictamente sobrenatural, lo que parecería necesario para, según las caracterizaciones canónicas sobre lo fantástico y estudios recientes heredadas de ellas, poder dotar de esta consideración al relato:

La literatura fantástica es el género donde los acontecimientos insólitos son de carácter sobrenatural y coexisten en forma problematizada con los acontecimientos normales del mundo natural (Abraham, 2017: 288).

No obstante, en este estudio planteamos que esa ruptura en el mundo representado viene dada porque supone una subversión que «altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad» (Roas, 2001: 28). Porque, aunque las hogueras de Enríquez podrían caer dentro del orden de lo posible, sin duda sí entran en el terreno de lo extraño en el marco del paradigma de una sociedad miméticamente representada:

La transgresión, así como el exceso gótico, constituyen un gesto cultural y en la narrativa de ME se despliegan en la textualidad para configurar un universo simbólico que tiene sus propias leyes, se construye un mundo al revés que solo se relaciona con el mundo real para transgredirlo en su organización, en su sistema de valores, en sus tradiciones culturales. En esta instancia el lector se encuentra ante una expresión de la literatura fantástica (Goicochea, 2018: 18).

El lector realiza, por tanto, una traslación de su propia experiencia de una realidad que conoce —experiencia que ha obtenido de una sociedad histórica, es decir, espacial y temporalmente concreta— a un relato que teje su entramado textual tratando de crear una ficción lo más mimética posible, pues cuanto mayor es la mimesis, mayor es también el efecto de ruptura que produce la introducción del elemento fantástico. Que las mujeres decidan quemarse voluntariamente para evitar ser quemadas por los hombres es insólito para nosotros y el texto juega precisamente a reflejar esa incredulidad del lector tanto en la sociedad del relato como en la propia Silvina:

Por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó, pensaba Silvina mientras esperaba el colectivo —no usaba su propio auto cuando visitaba a su madre: la podían seguir—. Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo, que estaban shockeadas y no podían decir la verdad; costó mucho concebir las hogueras (p. 189).

Esta conjunción de un fenómeno no sobrenatural que provoca una problematización es precisamente el caso contrario a la objeción que Todorov ponía para considerar la obra de Kafka como parte del género fantástico. En su opinión, si el hecho de que un hombre se despertara convertido en insecto no generaba ninguna reacción de inquietud en el narrador o en el resto de los personajes, no había transgresión de la realidad posible, pues el hecho no era percibido como sobrenatural, condición fundamental para que se produjera esa ambigüedad, o en palabras del mismo Todorov, esa «vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un

acontecimiento en apariencia sobrenatural» (Todorov, 2001: 48). Sin embargo, y como ocurre en *La metamorfosis*, en *Las cosas que perdimos en el fuego* el efecto fantástico no se produce por la naturaleza sobrenatural del hecho en sí mismo –ya que, como ya hemos indicado, no la posee–, sino por el efecto que genera en la diégesis y en el lector. Es decir, el efecto fantástico en el relato de Enríquez funciona dándole la vuelta al procedimiento que hallamos en Kafka. Mientras que en la obra del escritor un hecho que es indudablemente transgresor de las leyes de la realidad se percibe como natural, en el relato de Enríquez, un hecho que cabe dentro del orden de lo posible se percibe como inverosímil. Una problematización de los órdenes de lo real y lo extraño que planteamos aquí precisamente en relación con la construcción de la voz narrativa, cuya dicotomía se da porque, mientras que las hogueras funcionan como el elemento disruptivo en las leyes del mundo que genera el efecto fantástico, los crímenes feminicidas del inicio del relato, hecho dentro de los parámetros de la normalidad, son narrados a través del tono estéril e indolente de una voz periodística. Un narrador que podemos leer como un indicio de una normalidad alienada, un mundo que, como los de Kafka, ha sido despojado de su humanidad para dejar únicamente un caparazón, un mero discurrir de hechos. Porque ¿cómo es posible hablar de mujeres asesinadas y quemadas vivas sin involucrarse? ¿Cómo es posible dar estadísticas, porcentajes, números, pero no adentrarse en esa misma violencia? Enríquez utiliza una estrategia literaria muy inteligente: transmitir con el propio aspecto formal del relato la idiosincrasia de la sociedad que subvierte en su relato.

En definitiva y volviendo a la relación con la teoría de Todorov sobre lo fantástico, lo que podemos deducir de todo esto es que, si para el teórico lo fantástico se reduce a un momento de ambigüedad entre una explicación racional y una sobrenatural para un hecho en apariencia imposible, el relato de Enríquez no podría ni siquiera ser considerado próximo a este género, lo que contradice en buena medida todo lo anteriormente expuesto. Ello apuntaría a que la teoría sobre lo fantástico postulada por Todorov no siempre se ajusta a las nuevas realidades literarias.

Otra teórica fundamental sobre lo fantástico, Ana María Barrenchea, utiliza una serie de combinaciones en base a dos variables fundamentales para desarrollar una clasificación sobre lo fantástico: la presencia de hechos sobrenaturales y la problematización de esta transgresión. Dos variables que resultan a su vez en tres categorías fundamentales: solamente lo no a-normal, es decir, sin presencia de hechos sobrenaturales, lo que denomina como posible extraordinario; y dentro de los relatos que incluyen hechos sobrenaturales,

los que problematizan dicha presencia, lo propiamente fantástico; frente a los que no lo hacen, lo maravilloso (Barrenechea, 1972). En relación con la última variable, creemos necesario esclarecer sobre quién o qué se produce dicha problematización.

La respuesta más inmediata refiere que la problematización se debe producir, en primera instancia, para los personajes de la diégesis, como efectivamente ocurre en las ficciones fantásticas del S. XIX como *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, cuya historia muestra el miedo de la institutriz ante la imposibilidad de entender lo que ocurre en una casa en la que nada funciona como debería. Sin embargo, no debemos olvidar que la problematización se puede dar también en la percepción de los lectores, lo que supone un plano distinto del anterior. De modo que podríamos encontrar relatos en los que se diera un tipo de problematización, otra, o ambas a la vez. Esto, tal vez, nos lleve a preguntarnos: ¿en qué tipo de ficción podría haberla para el lector, pero no para el personaje? Tal vez el ejemplo más famoso sea la ya citada *La metamorfosis* de Kafka:

una novela en la que se describe un evidente fenómeno sobrenatural (...) del que no se nos da ninguna explicación y que, para mayor confusión, no produce ningún tipo de vacilación ni asombro en el narrador, el protagonista (...) y su familia (Roas, 2001: 33-34).

La problematización se puede dar, por tanto, en dos niveles distintos: el intratextual y el extratextual. Un hecho sobre el que justamente llama la atención Roas: «Todorov no toma en consideración que la inexistencia de asombro, de inquietud, en los personajes no quiere decir que el lector no se sorprende ante lo narrado» (Roas, 2001: 35). Es decir, en *La metamorfosis* la problematización se produce únicamente en el plano extratextual, lo que, sin embargo, no significa que lo fantástico no se produzca, ya que, como afirma Susanna Reisz, «el no-cuestionamiento de esa transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad» (Reisz, 2001: 35).

Volviendo a la clasificación de Barrenechea, se nos hace evidente que el relato de Enríquez debería entrar en la categoría de «solo lo no-anormal», es decir, lo posible extraordinario. De nuevo, como en la noción de Todorov, el relato de Enríquez quedaría así fuera de lo fantástico. Sin embargo, creemos necesario precisar que la transgresión que encontramos en *Las cosas que perdimos en el fuego* es similar a la que se produce, al menos a nivel teórico, en la obra de Kafka, ya que, como hemos analizado anteriormente, las hogueras son percibidas como una transgresión, pero una transgresión de carácter psíquico y social, tanto por los personajes como por los lectores. Esta nueva clasificación, que amplía

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

el abanico de lo que podemos considerar una transgresión de las leyes de la realidad, nos permitiría extender el estatus de lo fantástico para dar cuenta de ficciones limítrofes como el relato de Enríquez.

4. La mimesis de la realidad histórica

Resulta necesario dedicar un espacio de este análisis para los procedimientos que la autora utiliza con el objetivo de generar el reconocimiento en el lector de que la realidad del relato y la suya son, efectivamente, la misma. Se trata, sin duda, de un aspecto fundamental, pues como propone Rosalba Campra, la literatura fantástica se construye en torno a una serie de pares opuestos, articulados en base a una dicotomía esencial, la de «la realidad» frente a «lo fantástico», que trasladada a la literatura resulta en «realismo» frente a «fantástico» (Campra, 2001). No obstante, lo cierto es que la literatura fantástica no está tan lejos de una literatura de realismo mimético, ya que lo fantástico «exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica –también construida– que es nuestra visión de lo real» (Roas, 2011: 42). En este relato, esa construcción de la mimesis se da mediante la recreación de un ambiente con un marcado carácter patriarcal. El relato introduce constantes alusiones a crímenes machistas y voces de ciertos personajes que configuran una atmósfera opresiva y asfixiante que resulta casi tangible y, lamentablemente, bastante conocida para los lectores: «Un chico, no podía tener más de veinte años, empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes» (p. 187).

De este modo consigue Enríquez situar históricamente la realidad representada, si bien es cierto que la pieza más importante para conseguir ese efecto es, una vez más, la voz narrativa. En concreto, la voz narrativa aséptica y periodística que cuenta con una indiferencia pasmosa los crímenes y los asesinatos de las mujeres:

Él la había quemado durante una pelea. Igual que a la chica del subte, le había vaciado una botella de alcohol sobre el cuerpo –ella estaba en la cama- y, después, había echado un fósforo encendido sobre el cuerpo desnudo. La dejó arder unos minutos y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia. Dijo, como el marido de la chica del subte, que había sido ella (pp. 188-189).

Esta voz que da cuenta de la omnipresencia de la violencia patriarcal en una sociedad que reconocemos como la nuestra es la pieza fundamental sobre la que se asienta la mimesis de la realidad histórica de este relato y es también la evidencia de que *Las cosas que perdimos en el fuego* despliega una serie de niveles literarios que abordan el mundo desde una óptica política. Política en el sentido de que intenta sembrar la duda acerca del funcionamiento de

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

ciertas estructuras sociales llevando al extremo la noción de verosimilitud, uno de los procedimientos fundamentales de la obra de Mariana Enríquez:

A mí me interesa esa distancia entre lo verosímil y lo fantástico. No tenía ganas de ingresar al cuento con un registro fantástico o literario, sino más bien con un registro cercano a la crónica y, después, erosionar la realidad desde ahí. Un choque de narrativas, digamos (Entrevista de Mora a Enríquez s. f.).

En las palabras de la autora vemos evidenciada de nuevo esa dicotomía esencial que ya apreciábamos en la construcción de su voz narrativa: lo fantástico frente a lo periodístico, lo literario frente a lo real. Un «choque de narrativas» que disuelve el esquema ontológico binario que había planteado el género fantástico en sus primeras formulaciones y propone un fantástico contemporáneo que se caracteriza precisamente por su capacidad de imbricar estos pares de tal manera que las consideraciones que tenemos sobre ellos –lo real como lo cómodo, lo fantástico como lo terrorífico– se transfieran de uno a otro.

5. Estrategias para abordar la naturaleza política y social del conflicto

Una de las características más destacables de la escritura de Mariana Enríquez es que no se conforma con una sola perspectiva de la realidad. Su obra pretende ir más allá de lo políticamente correcto, de la zona más cómoda de la ética y la conciencia colectiva. La literatura, en su opinión, no deben contarse desde esa óptica limitada, sino que deben permitirse la libertad de dar voz a todas las historias:

Yo creo firmemente en la irresponsabilidad de la literatura. No me gusta que la literatura sea leída con base en parámetros morales. Si a mí el día de mañana me sale una novela con un narrador machista, si eso es lo que yo tengo ganas de escribir y si eso es lo que yo tengo que decir en ese momento porque estoy pensando en la violencia de los varones, lo voy a hacer. O sea, no creo que deba ser juzgada en esos términos (Entrevista de Mora a Enríquez s. f.).

Enríquez desea ampliar las historias que nos contamos sobre nuestros temores, sobre nuestras pequeñas luchas cotidianas, sobre lo que no nos atrevemos a decir en voz alta. *Las cosas que perdimos en el fuego* es buen ejemplo de ello. La acción fundamental del relato, las mujeres lanzándose a las hogueras por voluntad propia, contradice nuestro instinto de conservación y supervivencia. Y esa incomodidad que produce en nosotros, esa problematización cognitiva de un hecho factualmente posible llama la atención sobre un acto que se convierte así en un acto esencialmente político.

Para analizar la naturaleza política y social del conflicto de este texto resulta útil acudir al estudio de Rita Segato citado en este trabajo, en el que se afirma que la violencia que se ejerce hacia las mujeres es un tipo de violencia esencialmente expresiva. Un adjetivo bajo el que Segato define tipo muy concreto de actos violentos:

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

Expresiva es aquella violencia que «engloba y concierne a unas relaciones determinadas y comprensibles entre los cuerpos, entre las personas, entre las fuerzas sociales de un territorio. Es una violencia que produce reglas implícitas, a través de las cuales circulan consignas de poder» (Segato, 2016: 8).

Como su nombre indica, se trata también de una violencia que pretende expresar un mensaje, que no tiene la finalidad de ser un medio para alcanzar algo más allá de sí misma, como podría ocurrir, por ejemplo, en el caso de un robo o un atraco, en los que la violencia es instrumental para conseguir riqueza, sino que su finalidad es la misma «expresión del control absoluto de una voluntad sobre otra» (Segato, 2016: 21). Un control que no se circunscribe únicamente a la esfera de lo individual, de lo aislado, sino que puede funcionar en el seno de toda una comunidad que se convierte así en un sistema de dominación amparado por el silencio que proporciona la posición elevada de quienes lo dirigen.

Este es precisamente el escenario que Enríquez construye al iniciar su relato, con la descripción de la oleada de crímenes machistas que engullen la sociedad argentina. En todos estos feminicidios, ejecutados con la intención de matar o mutilar con fuego a las mujeres, «es posible discernir una posición de dominio o de poder por parte de un sujeto masculino» así como «una relación de desigualdad entre ambos sexos desencadenando en el crimen» (Rodríguez de la Vega, 2018: 148).

Y cuando, como ocurre en el relato de Enríquez o en los asesinatos de las mujeres de Ciudad Juárez, estos crímenes se replican y pasan a formar parte de un verdadero fenómeno social en el que el sujeto masculino es la propia corporación que permite y facilita que ocurran, esos asesinatos «pasan a comportarse como un sistema de comunicación» (Segato, 2016: 30). Quemar, violar, matar a una mujer constituyen así actos comunicativos en sí mismos articulados dentro de un verdadero lenguaje de la violencia, con sus propias codificaciones, medios y convenciones.

Consciente de la naturaleza de estos feminicidios, Mariana Enríquez plantea un ejercicio literario de inversión del esquema de dominio. Las mujeres, conscientes de que no son solo los sujetos masculinos individuales quienes las están matando, crean su propia estructura social, su propia red de alianzas y apoyos. Y es dentro de esta trama de subversión donde las mujeres deciden llevar a cabo su ejercicio de contraescritura.

Quemando sus cuerpos, se sustraen de la lógica de poder que pretende usarlos para producir sus enunciados:

Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también (p. 195).

Porque lo verdaderamente significativo de este ejercicio de contraescritura del cuerpo no es solamente la destrucción ya materializada —las mujeres que ya se han lanzado a las hogueras, las quemadas— sino la potencialidad misma del fuego, escondida, latente en todas las mujeres.

Con todos estos procedimientos y recursos literarios Enríquez consigue generar una paradoja muy potente. El relato de las hogueras es, en realidad, el verosímil, ya que la decisión de las mujeres de lanzarse al fuego produce la respuesta esperable, la de la incredulidad de la sociedad y el lector. Sin embargo, eso despierta necesariamente una nueva cuestión: ¿cómo es posible que los feminicidios no nos generen la misma problematización a nivel psíquico y emocional que las mujeres quemándose por voluntad propia?

La respuesta, a simple vista, parece obvia: porque los feminicidios sí ocurren en la realidad, sí están dentro de nuestro sistema de conocimiento del mundo, a diferencia de las hogueras. El relato de Enríquez abre, pues, una rendija a una duda que debe interpelarnos violentamente: ¿no debería ser al revés? ¿No debería estar el horror y la incredulidad sobre lo que sí es real? ¿Por qué nos incomoda tanto algo que las mujeres eligen voluntariamente pero ese mismo hecho no pone en conflicto nuestra percepción del mundo cuando les es impuesto violentamente? Con esta operación y a modo de negativo de la realidad, Mariana Enríquez plantea una pregunta fundamental: ¿y si lo verdaderamente corrupto y absurdo ya existe dentro de nuestro sistema social? Y más importante aún: ¿qué podemos hacer cuando aquello que le da un orden a nuestra realidad conlleva una terrible perversión?

Esta reflexión que plantea el relato de Enríquez sobre la forma en que percibimos y estructuramos nuestro mundo y sus partes más oscuras es, frente a las amigüedades y problemas que presentan otros aspectos, una de las razones más poderosas con las que contamos para afirmar que nos hallamos ante un relato fantástico. Esta es precisamente parte de la teoría que David Roas defiende en *Tras los límites de lo real* sobre la razón de ser de la literatura fantástica, que, según este autor, no es otra que la reflexión crítica y

consciente sobre «la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla» (Roas, 2011). En este sentido, lo fantástico es uno de los géneros que más se prestan a la reflexión ontológica y epistemológica. Ya desde sus inicios, la literatura fantástica planteaba «que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad» (Roas, 2011:19). La imaginación, lo visceral, lo intuitivo se postulan así como herramientas complementarias para adentrarnos en esos espacios oscuros de la realidad que la razón no consigue iluminar.

6. Conclusiones

Todo lo desarrollado anteriormente muestra que la narrativa que Mariana Enríquez desarrolla en el relato *Las cosas que perdimos en el fuego* es conocedora de la tradición discursiva y literaria precedente del género fantástico, pero escapa a una clasificación dentro de las categorías establecidas. Más bien las modifica e interseca para construir una voz propia, contemporánea, que es capaz de poner en discurso conflictos del imaginario de nuestra sociedad hipermoderna sin perder los rasgos fundamentales que nos permiten identificar lo fantástico. *Las cosas que perdimos en el fuego* genera así un efecto de lo fantástico que funciona como una inversión de los órdenes entre los dos planos, el literario y el real, que están en constante diálogo en la obra. Dentro de la diégesis, las hogueras y las mujeres quemadas son la cristalización de ese «no puede ser, pero es» (Borges, 1977) que cumple el papel de elemento de transgresión de la realidad representada. En el plano de lo real, sin embargo, esa transgresión fantástica se transforma en un *podría ser, pero no es* que nos apela directamente. Y es gracias a esa verosimilitud que la literatura fantástica de Mariana Enríquez consigue generar una profunda inquietud en sus lectores, lo que supondría una nueva coincidencia con lo fantástico, ya que dicha inquietud ha sido considerada como un efecto indispensable en la configuración del género:

Tal es la importancia de ese efecto amenazador, que Lovecraft llegó incluso a afirmar que el principio de lo fantástico no se encuentra en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esa experiencia debe ser el miedo (Alazraki & Roas, 2001:31).

Los lectores de *Las cosas que perdimos en el fuego* nos reconocemos hasta tal punto en el relato que comprendemos que lo que se cuenta podría llegar a ocurrir, que esa realidad aparentemente imposible no dista tanto de la nuestra. Y el rechazo que sigue a esa aserción, las ganas de girar la cara y mirar hacia otro lado para seguir con la comodidad de la indolencia muestran una parte perversa, no de la realidad, sino de nosotros mismos.

Ixchel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

Comprensión que es, sin duda, lo verdaderamente inquietante de este relato. La misma sensación con la que Silvina escucha las últimas palabras del texto:

las dos mujeres conversaron en la luz enferma de la sala de visitas de la cárcel, y Silvina solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas, que no sobrevivirían a una quema, la infección se las llevaba en un segundo, pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego (p. 197).

Sin embargo, es precisamente gracias a este efecto de incomodidad en el lector que Mariana Enríquez demuestra la vigencia de su literatura, desmarcándose a su vez del efecto reaccionario que la literatura prospectiva –las distopías, la ciencia ficción– tiene el peligro de generar. Porque es cuando reconocemos la perversión en nosotros mismos cuando la reflexión sobre la naturaleza de nuestro mundo se vuelve más profunda, obligándonos a mirar incluso allí donde no queremos. Mariana Enríquez prueba así que no podemos permanecer neutrales e indiferentes en una sociedad en la que la violencia sistemática sobre las mujeres ha pasado a formar parte de la normalidad.

Finalmente, en lo que respecta a la categorización del relato, lo cierto es que existe una gran complejidad para establecer los rasgos y límites dentro de ese conjunto de literaturas que comparten «elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta en duda» (Abraham, 2017: 283). Del mismo modo, el desarrollo anterior muestra que las teorías fundacionales sobre lo fantástico ya no pueden dar cuenta de la variedad e hibridación de las ficciones contemporáneas con dichas características. Esta necesidad de ampliar los límites del género ha sido notada recientemente por los estudios literarios, lo que ha provocado un replanteamiento de las categorías existentes y el surgimiento de nociones más abarcadoras como la de lo insólito. Esta nueva y pujante propuesta postula la existencia de una tipología que englobaría géneros como «la literatura fantástica, la ciencia ficción, la literatura maravillosa y la literatura de lo extraño» (Abraham, 2017: 283). La hipótesis de este artículo, por tanto, plantea una lectura del relato de Enríquez en base a sus numerosas coincidencias con la literatura de lo fantástico –la monstruosidad, la problematización del hecho a nivel psíquico y social, la mimesis de la realidad histórica, el cuestionamiento de la concepción de la realidad y nuestras herramientas para comprenderla–. Sin embargo, lo cierto es que precisamente esta hipótesis de lectura ha hecho posible que nos percatemos de las limitaciones que esa misma necesidad de categorización impone al estudio de las ficciones que nos hablan de la ruptura de la realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Carlos (2017), «Las literaturas de lo insólito. Una tipología», *Revista Iberoamericana*, 58, pp. 283-304.
- BARRENECHEA, Ana María (1972), «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica», *Revista Iberoamericana*, 38, 80, pp. 391-403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>
- BERMAN, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, trad. A. Morales, Ciudad de México, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis (1977), *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial.
- CAMPRA, Rosalba (2001), «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 153-191.
- CARCEDO, Ana (2010), *No olvidamos ni aceptamos: femicidio en Centroamérica 2000-2006*, San José C. R., Asociación Centro Feminista de Información y Acción (CEFEMINA)
- ENRÍQUEZ, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- FREUD, Sigmund (1979), *Lo siniestro/Sigmund Freud. El hombre de arena*/E. T. A Hoffmann, Luis López-Ballesteros y de Torres y Carmen Bravo-Villasante (trad.), Barcelona, José J. de Olañeta, Editor.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana María (2020), «Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin», *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*, 5, pp. 71-96.
- GOICOCHEA, Adriana (2018), «Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez», *Revista Linder*, 15, 9-30.
- JACKSON, Rosie (2001), «Lo 'oculto' de la cultura», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 141-152.
- LAGARDE, Marcela (2009), «Claves feministas en torno al feminicidio», en: Estefanía Molina y Nava San Miguel (coords.), *Nuevas líneas de investigación en género y desarrollo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 211-236
- MORA, Alejandro (s. f.), «Entrevista con Mariana Enriquez | Alejandro Menéndez Mora», *Revista de la Universidad de México*, en [<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4a65bbae-e70a-4ff2-85f7-ee24dff8e078/entrevista-con-mariana-enriquez>] (31/12/2022)
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (2001), «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 193-221.
- ROAS, David (2001), «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 7-44.

- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ DE LA VEGA, Vanessa (2018). «Desafiando al patriarcado a través del fuego: El empoderamiento de las mujeres en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez», *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8, 1, pp. 144-161. <https://doi.org/10.5070/T481039390>
- RUBINO, Atilio, SÁNCHEZ, Silvina & SAXE, Facundo (2021), *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*, Madrid, La oveja roja.
- HARMES, Roberta A., RUSSELL, Diana E. (2006), *Feminicidio: una perspectiva global*. México D. F., Teachers College Press.
- SÁNCHEZ, Laura A. (2019), «Resistencia y libertad: una lectura de «Las cosas que perdimos en el fuego» de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir», *Acta literaria*, 59, pp. 107-119. <https://doi.org/10.4067/S0717-68482019000200107>
- SEGATO, Rita L. (2013), *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- TODOROV, Tzvetan (2001), «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 47-64.

NARRACIONES IMPOSIBLES Y CADAVÉRICAS: LAS ALEGORÍAS DE LA DERROTA EN *HASTA QUE MUERAS* (2019), DE RAQUEL ROBLES

ROCÍO SIMÓN MORA

<https://orcid.org/0000-0002-8025-2683>

marsim03@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: Esta propuesta analiza la novela postdictatorial *Hasta que mueras* (2019), de la argentina Raquel Robles, a través de las teorías expuestas por Idelber Avelar en su obra *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). El objetivo principal es comprender en qué medida el duelo por el desamor y por la derrota de la dictadura se superponen y dan lugar a obras que tratan de nombrar lo indecible a través de una especie de *narrar-imposible*, y que son escritas desde lo cadavérico y los espacios repletos de restos. En este sentido, los procedimientos metonímicos de la alegoría se revelan como mecanismos para afrontar el trauma por parte de los personajes, dando lugar a relatos que se cuestionan a sí mismos y que, a su vez, proponen la textualidad como el camino para la superación.

Palabras clave: Alegorías de la derrota, Duelo, Amor, Dictadura argentina, Memoria.

Abstract: This essay analyses *Hasta que mueras* (2019), a postdictatorial novel by the Argentinian author Raquel Robles, drawing on Idelber Avelar's theories on mourning and postdictatorial fiction in *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* (2000). My aim is to explore how the grief of heartbreak and the demise of dictatorship are superposed in Robles' work, leading to novels which attempt to address the ineffable through a form of "impossible narration", and call on the macabre and burial spaces. In this context, metonymic processes are revealed as an expressive tool with which Robles unravels her characters' traumas, and textuality appears as a coping mechanism.

Keywords: Defeat's allegories, Grieve, Love, Argentinian dictatorship, Memory.

—Imposible. Está la marca. La nuestra y la de ellos. Demasiados cadáveres allá, contra uno solito aquí.
 —Estás loco. Los de allá no son tuyos.
 —Como si lo fueran. Todos somos responsables. Escarban y sacan cadáveres de todas partes, de debajo de las piedras. Es intolerable. Es una ciudad construida sobre cadáveres, un país de desaparecidos. No hay vuelta posible.
 —Escapar.

Novela negra con argentinos (1992), Luisa Valenzuela

1. Introducción: la lengua de la pérdida

La pérdida es un lugar incómodo para la escritura: las palabras son, con frecuencia, incapaces de sustituir al objeto que nos abandona. Con manos de mendigo, vaciadas, anhelantes, el abandonado trata de dar forma a las ruinas de lo que es y no es ya un cuerpo, una casa, un proyecto o un ideal. El recuerdo del sujeto amado trata de atraparse o comprenderse mediante la palabra. Entender que la memoria está mediatizada por la afectividad es crucial para comprender el lugar de enunciación de las obras que forman parte del corpus de la literatura postdictatorial o de hijos, como es el caso de *Hasta que mueras* (2019), de la argentina Raquel Robles, la cual analizaremos en este estudio. En este sentido, Ana Casas señala que estas obras «exploran los límites del lenguaje al referir, y tratar de expresar, el padecimiento» (2016: 140). En otras palabras, los narradores y personajes que se encuentran en este tipo de textos tratan de romper con la cúpula creada por los límites de la palabra, una palabra que deja de nombrar realidades ordinarias.

La memoria puede concebirse como el engranaje principal que vertebra el trauma y el posterior duelo. El dolor de la pérdida se articula siempre en torno hacia el pasado: el Yo se descompone en tanto que recuerda la antigua presencia del Otro, en tanto que conoce un pasado previo al cambio de estatus de la realidad. Me veo inmerso el camino del duelo en la medida en que conozco el tiempo anterior a él. Recorro a la palabra en el presente para rescatar las textualidades del pasado. Y, sin embargo, cuando el Otro abandona al sujeto, el quiebre de la estructura usual de la realidad, de la vida anterior a la violencia provoca una especie de mutismo, un habla que se interrumpe y atropella a sí misma, buscando la forma de señalar la fractura.

El argumento de la novela de Robles gira en torno a la labor de escritura de un texto encargado por Rita, quien le pide al narrador que escriba un libro sobre la historia de su hija

Nadia: «un libro que explicara, que ayudara a entender, un libro que las consolara a las dos de tantas desgracias» (Robles, 2019: 17). La composición de ese texto se realiza a través de los testimonios de Nadia, que ha asesinado a 36 hombres que fueron cómplices de la dictadura, motivo por el que está encarcelada, y la propia Rita. A partir de este momento, la narración alternará la voz del protagonista, abordando el proceso de elaboración del texto, junto con fragmentos de informes forenses, desgajando así la manera en que se produjeron los asesinatos y sus motivaciones, así como el pasado de los tres personajes y las relaciones que se fraguan entre ellos. De este modo, se pone en cuestión la legitimidad de la venganza y se realiza una crítica a la impunidad de los responsables de la violencia dictatorial.

En un estudio que propone un modelo ético de acercamiento a la narración de experiencias traumáticas desde las ciencias sociales, Juan Pablo Aranguren apunta la dificultad, por parte de las víctimas, del trasvase de la experiencia a la palabra. La propia situación de quiebre es la que impulsa la necesidad de testimonio y, a su vez, la imposibilidad de su verbalización:

Los límites de posibilidad y de enunciabilidad estarían dados, por lo tanto, por esta situación de quiebre y, en consecuencia, en los diferentes enunciados y narraciones, testimonios escritos, biografías e historias de vida u otras situaciones en las que distintas personas planteen su interés o necesidad de “contar su historia”, el investigador se hallará ante silencios, huecos y vacíos (Aranguren, 2008: 22).

Esta reflexión da cuenta de cómo la ruptura de la realidad tal y como la conocemos desenaja los paradigmas a través de los cuales los sujetos conciben la realidad mediante el lenguaje o discurso, como se refleja en la obra de Robles. Asimismo, señala Aranguren, existe una relación entre las «formas de “acceso” al pasado y los estatutos de verdad» (2008: 22), lo que implicaría que la relación con una memoria llena de silencios da lugar a un relato más fragmentado, ruinoso. ¿Qué sucede cuando los recuerdos de esta violencia son parcialmente imaginados, recreados? Los huecos que se encuentran en ese relato del pasado se van a trasladar a la escritura, también llena de agujeros y contradicciones. Marianne Hirsch señala, en *Family frames: photography, narrative and memory*, lo siguiente:

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through and imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated (Hirsch, 1997: 22).

Han corrido ríos de tinta sobre la ‘posmemoria’ como un concepto operativo para leer los relatos postdictatoriales. La denominación propuesta por Hirsch (1997) vendría a aludir a ese archivo memorialístico que una segunda generación hereda y, en parte, ‘imagina’. Sin haber vivido los recuerdos que forman parte de este pasado, la existencia de estos individuos ‘hijos de’ se ve cruzada por el pasado de sus familiares, como le sucede al personaje de Nadia. La manera en que esas narrativas ‘dominan’ a los sujetos nacidos después del hecho traumático transforma, necesariamente, la relación que tienen con la propia memoria. Por ello, estas escrituras necesitan de un lenguaje nuevo que les ayude a referirse al hecho traumático con palabras que recojan los restos de ese pasado y rellenen los huecos de lo indecible, como señala Nelly Richard en *Residuos y metáforas*: «Son lo que excede y desborda la síntesis explicativa de una razón que busca parchar los huecos de lo ininteligible o de lo irrepresentable» (1998: 78).

Un camino para este lenguaje que persigue traducir aquello que se desborda podría ser el de la alegoría, como plantea Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). A través de los conceptos desarrollados por Avelar, este trabajo analizará el diálogo entre la experiencia del fracaso del amor con la derrota de la dictadura argentina en *Hasta que mueras*. Para ello, interesarán las ideas de la ‘imposibilidad de narrar’ y lo ‘cadavérico’, como reflejo de la recurrente fractura entre el trauma y la palabra en las ficciones postdictatoriales. De esta forma, se observará cómo el carácter metonímico de la alegoría, según la define Avelar, puede ser clave operativa para leer la obra de Robles. Se reflexionará sobre cómo la posmemoria se traduce en el presente en forma de desechos que transforman el lenguaje y lo vuelven alegórico —en términos de Avelar—, y la medida en que el desamor —y, a su vez, la pérdida— se constituye en sí como una alegoría de la derrota sociopolítica, la cual trasciende la experiencia individual. Si los afectos frustrados son una forma de remitir a la catástrofe colectiva, puede decirse que esta novela se configura como un Eros-Tánatos que denuncia la violencia producida en la dictadura, así como la posterior impunidad de torturadores, asesinos, etcétera.

2. El *narrar-imposible*

En *Diario de duelo*, Roland Barthes escribía, tras la muerte de su madre: «ella no ha sido “todo” para mí. Si no, yo no habría escrito *obra*. Desde que la cuidé, desde hace seis meses, efectivamente, ella era “todo” para mí, y olvidé completamente que había escrito. Yo era perdidamente para ella. *Antes, ella se hacía transparente para que yo pudiese escribir*» (2009: 26. La segunda cursiva es mía). En el momento en que la madre vuelve a hacerse transparente, el autor vuelve a ser capaz de la escritura. De nuevo, es en esa relación con el pasado que deja restos en el presente donde se componen las narraciones de duelo. Los sujetos que abandonan al Yo dejan de ser visibles, pero su transparencia es capaz de marcar la realidad, en lugar de suponer un borrado de estos.

Avelar (2000) señala que el funcionamiento de la memoria se puede equiparar a dos procedimientos retóricos: la metáfora y la metonimia¹. Así, la memoria que promueve la lógica capitalista se corresponde con la metáfora, aquella que ‘sustituye’ lo viejo por lo nuevo sin un residuo que permita rastrear un pasado anterior; es decir, en ella se produce una «operación sustitutiva sin restos» (Avelar, 2000: 14). Por el contrario, en la memoria metonímica, el objeto recordado tolera la presencia de las huellas de un origen. La alegoría se vincula a lo metonímico, de lo que se deduce que el lenguaje de la derrota es alegórico y se encarga de decir lo indecible: «los índices del fracaso pasado interpelan al presente en condición de alegoría» (Avelar, 2000: 15).

Raquel Robles prelude su novela *Hasta que mueras* con la siguiente dedicatoria: «Al desamor, que me enseñó a hablar la lengua de la derrota» (2019: 11). Este paratexto es revelador porque condensa dos ideas: la existencia de un lenguaje vinculado a la narración del fracaso y el desamor como un correlato íntimo de una derrota a mayor escala. Por ello, cabe pensar que los relatos de desamor funcionan, en esta obra, como alegorías de la derrota en tanto que mantienen una relación metonímica con la derrota de la dictadura: son ‘restos’ y no ‘sustitutos’.

De este modo, nos encontramos con una novela que aborda lo general desde lo particular, la parte por el todo: no se persigue el análisis total de la realidad argentina a través de la literatura, sino que se sugiere el quiebre de una sociedad mediante la selección de algunos archivos memorialísticos —en este caso, ficcionales— que la componen, encarnados en personajes que padecen, sufren y que, sobre todo, se relacionan entre sí. En ese tejido

¹ Esta teoría nace de la unión entre el psicoanálisis de Freud y las teorías benjaminianas sobre el carácter alegórico de la memoria (Dema, 2021: 16).

Rocío Simón Mora (2023): «Narraciones imposibles y cadavéricas: Las alegorías de la derrota en *hasta que mueras* (2019), de Raquel Robles», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 97-109.

interrelacional se revela una desazón compartida y una imposibilidad de apresar las posibilidades lingüísticas de la violencia, que expanden cualquier significante.

Así, la narración alegórica de *Hasta que mueras* sería una forma de construir un camino para el duelo por los desaparecidos, los asesinados y los olvidados; como señala Fernando Reati, una manera de «enterrar [...] los espectros de una vez por todas» (2013: 82), es decir, una suerte de escritura terapéutica. No obstante, el entierro de los espectros no implica su desaparición, sino que viene a referirse el cierre del sufrimiento postraumático. Contra el olvido, Avelar (2000) propone el duelo como el elemento que permite un recordar activo que se resiste a la sustitución, en contra de las formas de representación que caen en la lógica metafórica del mercado.

Frente al instante aislado del trauma, que pertenece al pasado hacia el que los sujetos dirigen la mirada, el duelo es un proceso durativo instalado en el presente, el único capaz de impulsar la narración, ya que se basa, por definición, en la reescritura de una realidad tras su ruptura. El duelo sería entonces la «resistencia a la metáfora no simplemente como una fase transitoria y al fin superable del trabajo de duelo, sino como el *locus* mismo en el que el duelo se convierte en una práctica afirmativa» (Avelar, 2000: 283), o lo que es lo mismo: el duelo está ligado al ensanchamiento del lenguaje, al propio proceso de escritura como correlato de la refundación de una realidad en la que el individuo pueda estar en paz con su pasado.

Si bien Pablo Dema señalaba la obra de Avelar (2000) como una posibilidad para leer la obra de Raquel Robles (2021: 16), este trabajo pretende hacer hincapié en cómo la articulación del duelo, de manera simultánea y contradictoria, revela una narración contrariada. A la hora de contar el trauma, el duelo sería, entonces, obstáculo y motor y, como señala Nelly Richard, el único camino capaz de «convertir lo *desunificado*, lo *inconexo* y lo *vagabundo* de los restos en una “poética de la memoria”» (1998: 79). De este modo, puede decirse que el espacio de la narración se configura como un lugar propicio para el trabajo del duelo y, a su vez, como la máxima expresión de la imposibilidad de narrar el trauma, revelando así, la gran paradoja de la literatura postdictatorial, como señala Mariela Peller: «Si los acontecimientos trágicos generan huecos en la memoria y grietas en la capacidad narrativa, las producciones culturales de la generación de la post-dictadura argentina se presentan como intentos de lidiar con esa imposibilidad de dar sentido al pasado» (2016: 117).

Este *narrar-imposible* se explicita en el incipit de la novela: «Es imposible de escribir. Por lo menos para mí. Que lo escriba otro» (Robles, 2019: 16). Desde el comienzo, se hace patente una reflexión que va a cruzar una parte de la obra: la imposibilidad de narrar, no solo por la ausencia de palabras para nombrar el dolor, sino por la pregunta perpetua por la legitimidad de un narrador ajeno a los hechos de contar la historia de Nadia. El cuestionamiento de esta legitimidad da cuenta de la dimensión performativa que tiene la escritura en relación con el compromiso político. ¿Quién soy yo para escribir sobre esto? ¿Quién soy yo para hablar de tanta violencia si mi lugar de enunciación es diferente, si es más fácil? Este tipo de reflexiones se observan ya en diversas obras pertenecientes a la narrativa de hijos, como en el caso de *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, cuando el narrador se pregunta:

Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia. Entonces recordé intensamente a Claudia, pero no quería o no me atrevía a contar su historia. No era mía. Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia (Zambra, 2011: 105).

Todo ello se suma a las expectativas que la madre deposita en la escritura del libro; Rita parece pedir que el narrador escriba el libro precisamente para poder reconstruir la narración desecha de la historia de su hija:

La chica no quiere hablar. No dijo una sola palabra después de la única entrevista que dio. En el juicio, cuando le ofrecieron a hacer su descargo, se negó. La madre no sabe casi nada. El expediente es como todos los expedientes: datos, relatos mal contruidos, sin continuidad, todos pegados de cualquier manera (Robles, 2019: 16).

En este sentido, se observa en la obra de Robles una progresiva revelación de ciertos sentimientos de culpa en cuanto a su labor escritural, los cuales se relacionan, a su vez, con la historia de cómo su pareja anterior lo abandonó. Así, el narrador se enfrenta a una doble derrota (y una doble culpa) durante ese trabajo en que trata de volver la vista atrás, de rastrear la memoria². En definitiva, todo ello se revela como un doble duelo: la supuesta hipocresía del narrador de verse escribiendo una historia en contra de la impunidad, mientras que él vivió seguro, en Europa, los años de la dictadura («Pero todo eso lo viví en Madrid, en Barcelona, en París» [Robles, 2019: 40]); y el abandono amoroso, el cual se narra como el fruto de una actitud tan evasiva como la de huir del país:

Ella había estado detenida. Solo quince días repetía [...]. Quince días que alcanzaron para mucho. Todo lo hacía con los ojos abiertos por ejemplo. Nunca se bañaba con los ojos

² Señala Avelar (2000): «El recuerdo y la culpa (dos nociones que parecen inseparables en Nietzsche, como si el recuerdo [...] ya implicara el peso de una deuda) se imponen cada vez que uno se enfrenta a la derrota en una confrontación de fuerzas. *El legado de la derrota es, entonces, una memoria sumergida en la culpa, incapaz de ese olvido activo*» (2000: 186-187. La cursiva es mía).

Rocío Simón Mora (2023): «Narraciones imposibles y cadavéricas: Las alegorías de la derrota en hasta que mueras (2019), de Raquel Robles», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 97-109.

cerrados, nunca hicimos el amor con la luz apagada y nunca, ni en los momentos en los que yo sentía temblar su placer en mi boca, en mis manos, nunca, nunca cerró los ojos. Quince días que sirvieron también para no tener hijos. [...]. Me rompieron, no pide. Nunca hubo dramatismo en esa pequeña frase y no supe si le habían roto el cuerpo o si le habían roto algo en su interior, en el alma, que le había impedido tener hijos. ¿Por qué nunca le pregunté más? ¿Puedo creerme ahora que eso era respeto? ¿Por qué merece respeto el silencio? *¿Cómo podía creerme ella que la amaba como nunca antes había amado si la dejó sola con esas frasecitas cortas, informativas?* (Robles, 2019: 75. La cursiva es mía).

La incapacidad de afrontar la ‘ruina’ en el cuerpo e identidad de su mujer, la cual ha sido violada y torturada, imposibilita el avance en el duelo. Todo ello, se traduce en una narración que se cuestiona a sí misma, que es eminentemente autorreflexiva, metalingüística, suspendiendo así, la temporalidad de la acción. La narración se vuelve atropellada, ya que la propia indecibilidad invita al sujeto a preguntarse por su incapacidad de nombrar la violencia.

De nuevo, al escuchar a Nadia y Rita produce en el narrador sentimientos de culpa y arrepentimiento, como si la escucha hubiera podido revertir la derrota pasada:

Pienso fugazmente que podría invitarla a ella, a la madre, a visitarme algún día. Lo pienso y todavía siento *una punzada de culpa, como si fuera a serle infiel a ella*, a ella que me dejó hace ya tanto, o tan poco, pero que me dejó de forma tan definitiva como puede una mujer dejar a un hombre. Me afito con el piso. Me siento todas las huérfanas maltratadas de la historia. Cenicienta, Verónica, Annie [...]. Parece un castigo, me digo. ¿Un castigo por cuál de todos los delitos? *Por no haber sido el hombre que la escuchara, me digo. Por no haberle hecho sentir que conmigo podía hablar, que yo no tenía miedo de lo que tuviera para contar. Pero yo sí tenía miedo* (Robles, 2019: 76. La cursiva es mía).

Con todo esto, cuando el narrador comienza a sentir atracción por Rita, se pregunta a sí mismo por la legitimidad de sus sentimientos, como lo hacía con su escritura, lo que se configura como el reverso de una culpa de la que aún no se ha deshecho y que provoca una mirada alegórica sobre la nueva amante, impregnándola de los restos de la anterior: «Me siento algo menos traidor porque al menos todavía me duele. El dolor a veces sana. Amar a otra dolido, amar pidiéndole perdón a su fantasma, a su ausencia material que, para colmo de males, no me reclama nada» (Robles, 2019: 219).

No obstante, el acto de tomar parte activa de la construcción del relato se configura como una redención, lo que provoca que, al menos, uno de los dos duelos pueda cerrarse para él, como sucede en cuanto consigue entablar una relación con Rita. La escritura sirve, entonces, como mecanismo para trabajar la derrota del amor, a falta de poder reencontrarse con los sujetos perdidos por la violencia dictatorial. Así, el narrador comienza a encontrar una reconciliación. Se abandona a la derrota y, de este modo, consigue comenzar a aceptarla:

«La derrota puede ser esto entonces: un alivio. Dejar de buscar con desesperación *otra cosa, otro lugar, otro sentimiento, otro mundo*, algo que aunque sea pueda ser el eco de la victoria que vendrá. Decido que el libro puede no ser tan malo» (Robles, 2019: 48. La cursiva es mía). Deja de buscar, entonces, una metáfora que sustituya lo perdido y se entrega a la ruina, a la capacidad alegórica de la narración. En definitiva, cuando se pregunta «qué tenía que ver escribir un libro con el amor o con la imposibilidad de amar o con los amores malogrados o muertos» (Robles, 2019: 85) revela, en realidad, un vínculo crucial.

3. La narración desde el cadáver

Además del concepto del *narrar-imposible*, otra idea que parece operativa para leer *Hasta que mueras* es la colocación del sujeto en un espacio cadavérico³. Si el personaje de Roberta en *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela habla de escribir con el cuerpo («escribí con el cuerpo. Es lo único que puede tener cierto viso de verdad» [1992: 16]), Robles propone la escritura desde el cadáver, en un sentido literal —con los muertos ejecutados por Nadia— y figurado —el abandono que sufre el narrador por parte de su mujer—.

En este sentido, es relevante pensar cómo, en el duelo, el sujeto abandonado pierde el «interés por el mundo exterior -en cuanto no recuerda a la persona fallecida-» y se aparta «de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido» (Freud, 1988: 2092). Esta idea freudiana refuerza la concepción de Avelar del duelo como una entidad vinculada a la culpa, en la medida en que vuelve a los sujetos incapaces de un olvido activo (2000: 186-187). Al mismo tiempo, esa memoria que persiste permite pensar en la obsesión de Nadia con la venganza, es decir, con la devolución de la violencia, como una manera de focalizarse en lo perdido y narrar, no solo desde el cadáver del Amarillo, su padre, y aquellos caídos en la dictadura, sino desde todos aquellos cuerpos asesinados por ella misma.

De igual manera, esta conducta obsesiva con respecto al trauma se configura también como una mirada alegórica contra la impunidad y una negación a realizar el trabajo de duelo, a aceptar la derrota: «Mi mamá me habla de la derrota y no sé qué. No entiende nada. Yo vencí» (Robles, 2019: 44). Como Nadia, Rita y el narrador también construyen sus discursos desde el cadáver solo que, en ellos, la pérdida no es solo material sino también amorosa. Así,

³ Avelar afirma que «el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación por las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría» (2000: 18).

Rocío Simón Mora (2023): «Narraciones imposibles y cadavéricas: Las alegorías de la derrota en *hasta que mueras* (2019), de Raquel Robles», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 97-109.

el abandono de la ex-pareja del protagonista o la muerte de su hermana⁴ también se constituyen como un resto cadavérico que caracteriza su narración. Desde estos cuerpos perdidos se escribe la novela, se construye el lenguaje de la derrota. En realidad, incluso en *Nadia, la asesina*, hay un rastro del amor:

¿Qué pasa, Nadia? ¿Por qué quieres repartir el dinero? ¿Estás pensando en morirme? ¿Y ese hombre que te ama? Estoy de rodillas, le tomo las manos laxas, frías, flacas. Ella se dobla en dos contra mis manos y llora. Pero llora sin ruido. El amor, el amor, el amor. Lo dice así, tres veces pero no suspira. Lo dice como nombrando un defecto, una debilidad. Después me mira a los ojos y es una mirada que da escalofríos (Robles, 2019: 72).

Como señala Nelly Richard, las narraciones postdictatoriales se sitúan en contra de una modernidad «experta en multiplicar sanciones de desahucio contra lo que no quiere obedecer la consigna de ruptura temporal que usa lo nuevo para despedirse -sin afectos- de lo viejo y tirar a la basura lo rezagado por la velocidad de producción de la mercancía» (1998: 77). Por el contrario, en la obra de Robles todos los personajes se ven anclados a las personas que han perdido «Todos, ella, yo, José, y tal vez incluso Nadia, estábamos anudados a personas muertas o ausentes» (Robles, 2019: 93) y, a su vez, se produce rechazo a la sustitución, a la metáfora, como se observaba en el narrador que dudaba de la legitimidad de entablar una relación con Rita.

Con todo esto, cabe destacar cómo la estructura de la obra también remite a la condición de la ruina, debido a su fragmentariedad. La composición interrumpida (o apoyada) por materiales como los informes forenses y la transcripción de los vídeos que graba Nadia durante los asesinatos se configuran como documentos y, a su vez, restos que se intercalan con la narración principal. Asimismo, durante la labor de escritura, estos materiales se revelan una capacidad de la escritura de ser, en palabras de Mirian Pino, «una forma de ajuste de cuentas frente a la impunidad, y al mismo tiempo dicha voz, encarnada en un escritor, también alude a la complejidad de componer una narración cuya protagonista, Nadia, hija de militantes, es una asesina serial» (2021: 107).

De este modo, la narración se configura, ya desde la forma, como un espacio residual. Si Nelly Richard señalaba la recurrencia, en la literatura postdictatorial, de «la imagen de un paisaje en descomposición, reducido a un basural de recuerdos, cadáveres, escombros, vestigios de experiencia, a los que se suma una serie de desechos culturales compuestos por

⁴ A pesar de que su hermana muere a causa del cáncer, sí que es relevante destacar que se hace mucho hincapié a lo largo de la obra en el carácter comprometido de este personaje, de lo que se deduce que, aunque la muerte no haya sido causada por la violencia dictatorial, sí que hay cierto dolor que se desprende de su figura vinculado a la causa política.

Rocío Simón Mora (2023): «Narraciones imposibles y cadavéricas: Las alegorías de la derrota en hasta que mueras (2019), de Raquel Robles», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 97-109.

ilusiones perdidas, narraciones obsoletas, estilos pretéritos, tradiciones caducas» (1998: 80), en *Hasta que mueras* se apreciará una descomposición del espacio privado del narrador, donde se encuentran los espectros de su antigua pareja en forma de desorden, suciedad y abandono:

La casa está hecha un completo desastre. Los libros siguen tirados en el piso donde los dejé varias noches atrás, el piso de madera que alguna vez fue marrón claro está virando hacia chocolate oscuro, los vasos de whisky usados se acumulan en la pileta [...]. Cuando ella vivía conmigo nunca llegábamos a este punto (Robles, 2019: 74).

Su casa sería, entonces, una alegoría de la derrota más, de lo que se extrae que la materialidad de los objetos es capaz de albergar en sí mismos el espectro de una derrota total, sin pasar a ser metáforas. De esta forma, el narrador que habita este espacio alegórico no busca la sustitución de estos objetos, sino que persigue la reordenación de estos, del mismo modo en que lo hace al ordenar los relatos de Nadia y Rita, con el fin de abrir las puertas a un futuro que no niegue al pasado: «Primero barro, después un trapo mojado [...]. Enseguida se ve que debajo de la grasa de los meses sin siquiera barrer está aquel piso marrón claro, aquel parquet que tanto nos gustaba» (Robles, 2019: 76).

4. Conclusiones

El análisis de la obra *Hasta que mueras* (2019), de Raquel Robles desde la clave de las alegorías de la derrota propuesta por Idelber Avelar (2000) resulta productivo para pensar de qué forma se ven interpelados los sujetos envueltos en el trauma de la dictadura desde la memoria, la pérdida y el duelo y, a su vez, cómo esta intersección provoca cambios en escritura de la narrativa de hijos. Se observa una narración que trata de rellenar los huecos de la memoria pero que, aun con todo, se ve interrumpida por sí misma, instalando la voz en un tiempo sin tiempo, autorreflexivo, que a veces paralice la narración del trauma pasado.

Así, el amor se revela como la última consecuencia del dolor y, a su vez, como el principal paliativo de este: «Sé que estamos viendo los dos a la monja morir en quince minutos. Minuto a minuto, en sus ahogos, sus enrojecimientos, sus retorcionas. Pero sé también que quiero besarla más que cualquier otra cosa en el mundo. Que quiero meterme en ese cuerpo pequeño hasta perder la cabeza, la memoria, y todo lo que duela» (Robles, 2019: 180). Los espacios, los discursos, la construcción narrativa se ven permeadas por los residuos, los cadáveres, generando así un artefacto que da cuenta de la posibilidad de construir *desde y con* la ruina, sin la necesidad de eliminarla.

En este sentido, quizá sea interesante concluir este estudio aludiendo a algo que señalaba la autora de esta novela en su ensayo «Lo imposible sólo tarda un poco más»:

«Hagamos algunas locuras, besemos las bocas prohibidas, bailemos hasta el amanecer. Nos lo merecemos. mañana, con el pecho abierto y los brazos tatuados de tanto amor, miremos de frente a nuestros hijos, a los que tenemos, a los que vendrán, a los que todavía son el sueño que nuestros padres no sueñan, y volvamos a empezar» (Robles, 2003: 333). Quizá, los hijos del dolor merezcan un reencuentro con la diversión sin culpas, a modo de pequeña victoria personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANGUREN ROMERO, Juan Pablo (2008), «El investigador ante lo indecible y lo inenarrable (una ética de la escucha)», *Nómadas* (Col), 29, pp. 20-33.
- AVELAR, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- BARTHES, Roland (2009), *Diario de duelo: 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979*, Barcelona, Paidós.
- CASAS, Ana (2016), «Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones», *Letras Hispanas*, 12, pp. 140-153.
- DEMA, Pablo (2021), «¿Qué hacer con el pasado? Algunas respuestas desde las ficciones de posdictadura de Raquel Robles y Patricio Pron», *Boletín GEC*, 27, pp. 11-34.
- FREUD, Sigmund (1988), *Obras completas. Los instintos y sus destinos. La represión. Lo inconsciente. Duelo y melancolía. Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte y otros ensayos*, Barcelona, Ediciones Orbis.
- HIRSCH, Marianne (1997), *Family frames: photography, narrative and memory*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- PELLER, Mariela (2016), «La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina», en Luis A. Escobar, Juan Pablo Giordano y Roberto Pittaluga (eds.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, Santa Fe, María Muratore Ediciones, pp. 115-141.
- PINO, Mirian (2021), «Sensible/visible: les hijes de detenidas desaparecidas en *Hasta que mueras*, de Raquel Robles (2019) y *Yo la quise* (2020), de Josefina Giglio», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9, 16, pp. 104-129.

- REATI, Fernando (2013), «Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente», en Lucero de Vivanco (ed.), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 81-106.
- RICHARD, Nelly (1998), *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- ROBLES, Raquel (2019), *Hasta que mueras*, Buenos Aires, Factotum Ediciones.
- ROBLES, Raquel (2003), «Lo imposible sólo tarda un poco más», *Debate Feminista*, Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG), 28, pp. 331-333.
- VALENZUELA, Luisa (1992), *Novela negra con argentinos*, Plaza & Janes Editores, Barcelona.
- ZAMBRA, Alejandro (2011), *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcelona.

**«¿QUIERES PASARTE AL LADO OSCURO DE LA HISTORIA?».
BRUJAS Y MARKETING EDITORIAL: UNA RESEÑA A
PROPÓSITO DE LA REEDICIÓN DE *LA BRUJA* (2022), DE J.
MICHELET, MADRID, AKAL**

IRIS DE BENITO MESA

<https://orcid.org/0000-0002-3273-0230>

idebeme@gmail.com

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

A modo de edición conmemorativa para la colección de su 50 aniversario, la editorial Akal reedita una obra de consulta ineludible para quienes se dispongan a profundizar en el estudio historiográfico de la caza de brujas en la Europa de los siglos XVI y XVII. Así pues, la mayoría de ensayos contemporáneos que abordan el tema la incluyen entre sus referencias obligatorias, aunque no todos la tienen en igual consideración. Este texto de estructura atípica fue publicado por primera vez en Akal en 1987, si bien vio la luz en su versión original en 1862. Es por ello que su contenido debe ser tratado como hijo de su época y no como fruto del contexto actual, esto es, conviene situarlo debidamente en el punto cronológico al que pertenece dentro de la historiografía sobre la caza de brujas.

A pesar de estas consideraciones, los paratextos que acompañan a esta reciente edición sí van en consonancia con nuestro presente y, como veremos, corren el peligro de caer en algunas incoherencias respecto al contenido del texto original. Sostenemos, pues, la hipótesis de que esta reedición conmemorativa trata de aprovechar de forma fallida lo que denominamos la Relectura Feminista de la Caza de Brujas (RFCB), convirtiendo el gesto de la reedición en una operación de *marketing* editorial que pretende sumarse una tendencia

crítica aparentemente en auge. Como resultado, una dislocación de contenidos, de perspectivas, entre el propio texto y lo que el aparato editorial trata de vender de él.

La producción crítica, dentro y fuera de la Academia, acerca de la caza de brujas de los siglos XVI y XVII en Europa, es de una extensión inmensa; tanto se ha escrito ya no solo acerca de las cazas, sino de la bruja como arquetipo social y cultural, que resulta complejo esbozar un panorama en unas pocas líneas. Es por ello que remito aquí al trabajo de Carlos A. Cuéllar (2022a), que ofrece una panorámica sintética y a la vez completa y actualizada sobre el estudio de las brujas. En cualquier caso, y como precedente de la producción textual sobre la caza de brujas, deberíamos remontarnos a los manuales de demonología, de entre los cuales a menudo se destaca el conocido como *Martillo de brujas* o *Malleus Maleficarum* (Kramer y Sprenger, 2004 [1487]). Estos textos, contemporáneos a los hechos de la caza, son un importante testimonio de la visión de las instituciones persecutoras, ya fuera la Iglesia o los tribunales laicos. De ellos, como puede preverse, se desprende una visión de las ‘brujas’, es decir, de las mujeres acusadas efectiva o potencialmente, profundamente misógina; no olvidemos que son manuales que indican cómo proceder en la persecución, acusación, tortura y ejecución de las mismas.

A partir del siglo XVIII y con la consolidación del paradigma ilustrado, las instituciones eclesiásticas comenzarán a ser denostadas por los intelectuales; en consonancia con ello, la Santa Inquisición quedará progresivamente desacreditada. En el discurso ilustrado, la caza de brujas será retratada como una manifestación más de los restos del Antiguo Régimen, de una Edad Media oscura que habría venido a ser sepultada por la luz de la razón. Es este el inicio de un discurso sobre la caza de brujas que focaliza su culpabilización en las instituciones religiosas, y en el que resuena la asunción de una Historia entendida como progreso lineal, en la que cada estadio es superador del cronológicamente anterior. Esta perspectiva, como se expondrá en adelante, será puesta en cuestión por la crítica feminista, lo que dará lugar a un cambio de óptica que hoy en día tiene una importante presencia en la lectura del fenómeno.

En la estela de la perspectiva inaugurada por el discurso ilustrado, a finales del siglo XIX el historiador Jules Michelet escribe *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Esta obra, lejos de acogerse a las convenciones discursivas de un texto historiográfico, da cuenta de una redacción híbrida, a caballo entre el ensayo, el libro de Historia y la narrativa. Eso hace de él un texto difícil de clasificar, con una distribución de contenidos algo confusa

Iris de Benito Mesa (2023): «¿Quieres pasarte al lado oscuro de la historia?». Brujas y marketing editorial: una reseña a propósito de la reedición de *La bruja* (2022), de J. Michelet, Madrid, Akab, *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 111-118.

y que revela un abandono de las convenciones del género historiográfico en pos de una composición guiada por el gusto y los intereses personales de su autor.

En la edición que comentamos, el texto de *La bruja* viene precedido no solamente por la propia «Introducción» del autor, sino además por un «Prefacio» sin firma, que va seguido de una cronología de tipo biográfico que permite rastrear el recorrido de su autor. El llamado «Prefacio», por su parte, cumple con la función de ubicar la publicación de esta obra en la producción textual del autor, pero sobre todo informa acerca de las condiciones de escritura de este mismo texto: según se cuenta, comenzado a escribir por un impulso de interés personal en medio de la redacción de uno de sus libros de Historia; escrita casi su totalidad de forma apresurada en un periodo de tiempo reducido. Así, Michelet habría suspendido la redacción de uno de sus tomos de la *Historia de Francia* para embarcarse en la composición de *La bruja*. Según dicho «Prefacio», «Michelet nunca tuvo la paciencia metódica de un cronista» (p. 10), al hilo de la apariencia caótica que trasluce el proceso de escritura tal y como queda reseñado. En este mismo apartado se hace alusión a la hibridez genérica de la obra, tratada en cualquier caso como una cualidad positiva: «El éxito de *La bruja* es de escándalo. El método, la filosofía de este libro, verdaderamente sin precedentes, sorprende a los lectores», «¿Cómo no iba a chocar el procedimiento de Michelet, precisamente en el momento en que se instaura el reinado del positivismo?» o «La noción de objetividad histórica existente se encuentra trastocada. ¡Qué importa si la bruja medieval ha lanzado o levantado sortilegios, si se ha casado o no con el diablo [...]!» (p. 14). De todos modos, y a nuestro parecer, las condiciones de escritura sí ofrecen claves de lectura que explican la disposición algo aleatoria de ciertos contenidos, así como la mezcla de datos históricos con elementos narrativos que parecen fruto de la percepción, la opinión, o incluso la proyección personal.

La obra distribuye los diversos capítulos en dos grandes bloques, titulados «Libro primero» y «Libro segundo». Puesto que de lo que se trata es de componer una Historia de la bruja, los capítulos se suceden de forma cronológica, y asimismo la división entre los dos grandes bloques se produce aproximadamente en el siglo XV, cuando el autor advierte que comienza la «decadencia» de la bruja. Si atendemos al momento histórico en que comienza la caza en su punto álgido, veremos que esta división temporal puede tener un importante sentido analítico. No obstante, esa narración híbrida que ha sido celebrada por algunos es a nuestro parecer oscura y confusa, con una prosa ciertamente opaca que no contribuye a la

Iris de Benito Mesa (2023): «¿Quieres pasarte al lado oscuro de la historia?». Brujas y marketing editorial: una reseña a propósito de la reedición de *La bruja* (2022), de J. Michelet, Madrid, Akab», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 111-118.

coherencia textual y que por momentos nos hace dudar acerca de cuál es el cometido de la obra. Respecto a esa dudosa coherencia en la distribución de contenidos, veremos que los últimos capítulos, más de la mitad del «Libro segundo», están dedicados a estudios de caso sobre —falsas— posesiones demoníacas en espacios religiosos en la Francia de los siglos XVII y XVIII. Si bien es cierto que el tema puede guardar ciertas correspondencias con la caza de brujas, sobre todo en lo relativo a la demonología, supone una clara desviación del tema que ocupa un espacio dudosamente justificado en un estudio acerca de la figura de la bruja y su evolución a lo largo de los tiempos.

Más allá de las condiciones de escritura de la obra y de sus características formales, conviene destacar que esta obra es puesta en consideración por la crítica debido a su contenido, pues marcó entonces el inicio de una nueva perspectiva crítica en lo relativo a la caza de brujas. Así, aun tratada debidamente como hija de su tiempo, continúa siendo referenciada. Si Hormigos Vaquero etiqueta al autor como «romántico liberal» (2022: 13), remarcando así el anclaje histórico de sus posturas, Cuéllar Alejandro insiste en que su obra supuso un «punto de inflexión que inicia una perspectiva contemporánea crítica», e incluso llama a Michelet «feminista de primera generación» (2022a: 54-55). Muñoz Paéz, por su parte, formula una apreciación similar a la de Hormigos, puesto que considera que en su obra el autor francés creó un «estereotipo romántico»; de igual modo, resalta la relevancia del «mérito de tratar a las brujas como víctimas y no como delincuentes» (2022: 223).

Si se cree que la publicación de *La bruja* marcó un antes y un después en este campo de estudio no fue únicamente por esa tipología textual tan poco común; tampoco solo por formular abiertas críticas a las instituciones eclesíásticas —la obra tuvo problemas con la censura—, sino por la particular visión que el autor ofrece de las mujeres, en concreto de las ‘brujas’, enunciada desde una postura de afiliación personal. En ese sentido, este será el primer estudio acerca de la caza de brujas que, al menos intencionalmente, se coloca del lado de la bruja, la defiende y la caracteriza indiscutiblemente como víctima —víctima de las maldades de la Iglesia, no de las instituciones laicas modernas—. Así pues, revierte la trayectoria de demonización de la bruja para hacerla, por un lado, protagonista de su historia y, por otro, víctima inocente de una cruel e injusta persecución.

Desde las últimas décadas del pasado siglo XX, la caza de brujas como fenómeno histórico llama la atención de la crítica feminista. Por un lado, comienzan a surgir obras teóricas, académicas, que emprenden una relectura de este episodio en el marco del triunfo

Iris de Benito Mesa (2023): «¿Quieres pasarte al lado oscuro de la historia?». Brujas y marketing editorial: una reseña a propósito de la reedición de *La bruja* (2022), de J. Michelet, Madrid, Akab, *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 111-118.

del sistema económico capitalista. La obra que, en esta línea, más trascendencia y renombre ha logrado es la célebre *Calibán y la bruja*, de Silvia Federici (2018), aunque también hay otras que dedican capítulos de sus obras a cometidos similares. Hablamos de casos como los de Carolyn Merchant (2020), Maria Mies (2019), Barbara Ehrenreich y Deidre English (2019), entre otras, a las que se suman aquellas que hoy en día continúan produciendo ensayos en la misma estela crítica o que incorporan la RFCB a sus estudios sobre cualquier aspecto relativo a la figura de la bruja, como Mona Chollet (2019). Paralelamente, y tomando como punto de partida los grupos W.I.T.C.H., se ha ido produciendo desde hace décadas una apropiación, desde esferas activistas, de la figura de la bruja como sujeto feminista simbólico. La RFCB, pues, tiene a día de hoy tal recorrido e implantación que se hacen eco de ella multitud de manifestaciones culturales. De este modo, no resulta costoso evocar películas, series televisivas, novelas e incluso canciones que representen a las brujas como mujeres empoderadas y libres que se rebelan o desafían a las estructuras institucionales y de poder.

En esta misma línea, si nos adentramos en los entresijos del mundo editorial, podemos hacer una serie de observaciones que no vienen sino a confirmar la hipótesis de que la bruja es una figura que hoy en día ya se reconoce fácilmente bajo esas coordenadas. En primer lugar, estarían aquellas obras —generalmente ensayos, aunque también algunas novelas— cuyo contenido está dedicado a algún estudio en torno a la figura de la bruja, la brujería o la caza de brujas, y que toman la perspectiva de la RFCB; ejemplos de ello son las citadas más arriba. Por otro lado, nos hallamos ante una tendencia de marketing editorial que incorpora en portadas, sinopsis, prólogos y títulos a la bruja feminista como reclamo. Así, encontramos a feministas autodenominándose brujas, y referencias constantes al aquelarre como metáfora de un conciliábulo feminista. Esto ocurre en ediciones nuevas de estudios sobre la caza de brujas, lo cual representa el caso, entre los que veremos, de mayor coherencia entre paratextos y contenido. Sin embargo, también están apareciendo con creciente frecuencia obras que, tratando otros temas, se sirven de un aparatage editorial que evoca la RFCB; un ejemplo claro de ello lo podemos encontrar en obras como *Aquelarre. La emancipación de las mujeres en la cultura de masas* (Liberia Vayá (coord.), 2020) o *Brujas literarias* (Kitaiskaia y Horan, 2017).

El tercero de los casos, a nuestro parecer, es el que encarna la obra que aquí reseñamos, esto es, la reedición conmemorativa de *La bruja* de J. Michelet por parte de Akal. Lo que ocurre con esta obra ya sucede con otras en las que no nos detendremos aquí, tales como la

Iris de Benito Mesa (2023): «¿Quieres pasarte al lado oscuro de la historia?». Brujas y marketing editorial: una reseña a propósito de la reedición de *La bruja* (2022), de J. Michelet, Madrid, Akal», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 111-118.

edición recopilatoria de material documental de los grupos W.I.T.C.H. que editó La Felguera en 2015. Hablamos de casos en los que las características de la reedición otorgan un sentido renovado al texto, y en el que se aprecia una voluntad explícita de adscribirlo a la RFCB en el contexto actual. En el caso de la edición de La Felguera, de todos modos, este gesto no rompe la coherencia con el posicionamiento político que subyace de los textos originales.

No corre la misma suerte, no obstante, la reedición de Akal que, en este marco, incorpora unos paratextos que claramente pretenden insertar la obra dentro de la RFCB, y caen en una lectura forzada del texto de Michelet que no se corresponde con el sentido original del mismo. La obra de Michelet, por mucho que fuera pionera en señalar a las acusadas como víctimas inocentes, nada tiene que ver con el análisis que la crítica feminista hace del fenómeno. Su discurso, como hemos dicho hijo de su tiempo, es indudablemente paternalista, romantiza una feminidad mistificada y reduce a las mujeres acusadas a sujetos desamparados, pasivos, ingenuos e ignorantes. Sin ánimo de enunciar juicios de valor sobre el mismo, es posible constatar a partir del texto original que la postura del autor en nada se asemeja a las tesis que formularán posteriormente las feministas, que pasan por problematizar la lectura ilustrada de la caza de brujas, que critica las acciones de la Iglesia, pero no la de las instituciones laicas, entre otras diferencias de calado.

A pesar de la incoherencia patente, el prólogo a *La bruja* de Akal, firmado por Ariadna Akal, acude una y otra vez a los lugares comunes de la RFCB. Desde una explícita y marcada primera persona, se reconoce «una de las nietas de aquellas brujas que no pudieron quemar» (Michelet, 2022: 5), y afirma que la reedición de la obra es «un gesto reivindicativo de un espíritu muy concreto del que me considero heredera» (p. 5), pues se trata de un texto que «sin ser feminista, reivindica el papel de las mujeres» (p. 6). Para concluir, insiste en que «aceptando el legado de aquellas brujas que escaparon de la caza y de la quema, somos libres» (p. 7); considerándose a sí misma una pionera —«he perdido el miedo al fuego eterno» (p. 7)— se dice ser una «bruja» que está formulando una llamada al «aquelarre». Como colofón final, una exhortación que bien podría ser un eslogan publicitario: «¿quieres pasarte al lado oscuro de la historia?» (p. 7).

Más allá de observar cómo el mercado editorial ha encontrado en la RFCB un nicho fértil, lo más problemático de este caso es que estas ideas no se encuentran en el texto de Michelet, y que los paratextos de la reedición pretenden investirlo de ellas. La sinopsis, por su parte, reza que Michelet, con su texto, hace de las brujas «agentes esenciales de la

Iris de Benito Mesa (2023): «¿Quieres pasarte al lado oscuro de la historia?». Brujas y marketing editorial: una reseña a propósito de la reedición de *La bruja* (2022), de J. Michelet, Madrid, Akal», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 111-118.

emancipación y potenciadoras de la libertad y el progreso», premisa que difícilmente encontraremos entre las líneas del historiador francés.

No es un secreto que la bruja continúa a día de hoy siendo un referente inagotable de representaciones y estudios de toda índole; la producción discursiva en torno a ella es inmensa y no parece consumirse. Algunos advierten sobre la persistencia de la mistificación del referente (Hormigos Vaquero, 2022: 13) o sobre su empleo interesado (Cuéllar Alejandro, 2022b: 329), aunque esto ciertamente no sea una novedad de nuestros tiempos. En este breve texto hemos pretendido interrogarnos sobre la pertinencia de esta reedición, pero sobre todo acerca de las coordenadas de aparición de un libro así en los circuitos editoriales. En última instancia, aventuramos una apreciación de los riesgos que entraña la fagotización mercantil de la RFCB.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. (2022a), «La bruja: un estado de la cuestión», en Montserrat Hormigos Vaquero y Carlos A. Cuéllar Alejandro (coords.), *La bruja. Una figura fascinante. Análisis de sus representaciones en la historia y el arte contemporáneos*, Cantabria, Shangrila Textos Aparte (32-87).
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. (2022b), «Brujería y neopaganismo en el audiovisual documental moderno», en Montserrat Hormigos Vaquero y Carlos A. Cuéllar Alejandro (coords.), *La bruja. Una figura fascinante. Análisis de sus representaciones en la historia y el arte contemporáneos*, Cantabria, Shangrila Textos Aparte (298-330).
- CHOLLET, Mona (2019), *Brujas, ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?*, Barcelona, Penguin Random House.
- EHRENREICH, Barbara y ENGLISH, Deidre (2019), *Brujas, parteras y enfermeras*, Barcelona, Bauma.
- FEDERICI, Silvia (2018), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (10º ed.), Madrid, Traficantes de sueños.
- KITAISKAIA, Taisia y HORAN, Katy (2017), *Brujas literarias. 30 escritoras que conjuraron la magia de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca.
- KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jacob (2004) [1487], *El martillo de las brujas*, Valladolid, Maxtor.
- MERCHANT, Carolyn (2020), *La muerte de la naturaleza. Mujeres, ecología y revolución científica*, Granada, Comares.
- MICHELET, Jules (2022) [1862], *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Madrid, Akal.

Iris de Benito Mesa (2023): «“¿Quieres pasarte al lado oscuro de la historia?”. Brujas y marketing editorial: una reseña a propósito de la reedición de *La bruja* (2022), de J. Michelet, Madrid, Akal», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 111-118.

- MIES, María (2019), *Patriarcado y acumulación a escala mundial*, Madrid, Traficantes de sueños.
- MUÑOZ PÁEZ, Adela (2022), *Brujas. La locura de Europa en la Edad Moderna*, Barcelona, Penguin Random House.
- WITCH (2015), *Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno. Comunicados y hechizos*, Barcelona, La Felguera.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2022), «Presentación. Las brujas, contra viento y marea», en Montserrat Hormigos Vaquero y Carlos A. Cuéllar Alejandro (coords.), *La bruja. Una figura fascinante. Análisis de sus representaciones en la historia y el arte contemporáneos*, Cantabria, Shangrila Textos Aparte (6-31).

***LENGUAJE INCLUSIVO Y EXCLUSIÓN DE CLASE*, BRIGITTE
VASALLO, BARCELONA, LAROUSSE, 2021, 160 PÁGINAS**

LUCRECIA DE DIOS

lucreciadediosjimenez@gmail.com

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En los últimos años, los debates, polémicas y discusiones de todo tipo acerca del lenguaje inclusivo han permeado en todos los niveles de la sociedad. Es evidente la fuerte polarización con respecto a estos usos lingüísticos, lo que hace que no haya día sin titulares sobre ellos. Esto se debe a que, como apunta Remedios Zafra en la presentación del libro, «la cosa, no es solo lingüística, es política y es social, del mismo modo que una palabra en sí no es violenta, lo es el tono y el contexto» (Vasallo, 2021: 12).

Brigitte Vasallo es una de las escritoras «feministas» —entre comillas, como ella lo escribe (Aznar, 2021)— más interesantes del panorama actual. Autora de otros títulos como *Pensamiento Monógamo Terror Poliamoroso* o *PornoBurka*, se define a sí misma como *txarnega*, marimacho e hija de una familia campesina gallega en su página web¹. En *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*, la activista parte de su propia experiencia de vida para problematizar la cuestión del lenguaje inclusivo dentro de nuestro contexto actual y dentro del sistema capitalista.

En este ensayo Vasallo viene a mostrar una arista más de la problemática: la cuestión de clase. La premisa central del texto gira en torno a la reflexión sobre quién tiene poder para incluir a quién, a qué, dónde y para qué es útil esa inclusión (Larousse, 2021). El ensayo viene precedido por una presentación de Remedios Zafra titulada «“Existir” a pesar de las

¹ [<https://brigittevasallo.hotglue.me/?CV>] (1/06/2023).

palabras», donde ya se nos adelantan algunos de los puntos clave que se desgranarán en las siguientes páginas:

Brigitte Vasallo habla del lenguaje, de la importancia del lenguaje y de su insuficiencia. No basta nombrar, es preciso compartir, entender, crear contexto, contagio, enfrentar servidumbres. Las personas están compuestas de márgenes muy diversos que en su mayoría se desconocen en sí mismos (Zafra, 2021: 7-8).

Por lo que respecta al ensayo, este queda dividido en dos partes separadas por un interludio: «Primera parte: el capital cultural no es cultura, es capital» y «Segunda parte: lenguaje, género y (semi)capitalismo». Por último, el libro se cierra con un epílogo.

En el capítulo que da inicio al ensayo, «Belén Esteban *feat.* Dostoyevski», Vasallo parte del tratamiento que ha recibido un personaje como Belén Esteban —entendida no como particular, sino como un personaje de ficción, una metáfora de género y clase— para reflexionar sobre cómo la percepción que se tiene de una celebridad es mediada por su clase social. Belén Esteban es para Vasallo un imaginario de mujer objeto del menosprecio de género y clase.

En el segundo capítulo, «Las subalternas no pueden hablar», Vasallo recurre a los textos de Spivak y Segato e incide en la condición subalterna —que es relacional y no esencial— y en su incapacidad de interlocutar: «no es que el sujeto subalterno no pueda hablar, sino que no puede interlocutar con el poder a menos que sea utilizando las formas de locución que el poder reconoce como legítimas» (2021: 38). En este momento entra en juego también la performatividad como forma de ocultar la lengua subalterna bajo un disfraz: ocultar el barrio, los dejes, los acentos...

A partir de lo anterior nos adentramos en el tercer capítulo, «El capital cultural es performativo». No se trata solo de ser culta, sino de parecerlo, como reza uno de los epígrafes. El capital cultural no estaría relacionado con el conocimiento, sino con su apariencia. Una apariencia marcada por la clase: «son necesarias unas formas refinadas, que son las formas de las clases dominantes, para tener capital cultural» (2021: 53). Se pregunta de igual modo si ese disfraz es simplemente una apariencia o si, por el contrario, el asco de clase, el autoodio, nos acaba cambiando.

En este capítulo también se encuentra una de las ideas clave del ensayo. El debate en torno a la accesibilidad ha girado siempre alrededor del consumo de esta, pero no en torno a su producción. De ahí la duda que sobrevuela todas las páginas: ¿quién incluye y para qué? Vasallo se pregunta cómo producir sin performar las formas de la élite:

Todo el debate sobre la accesibilidad se ha hecho derivar hacia el debate sobre el acceso al consumo del arte, evitando así la muy espinosa cuestión de la producción: ¿quién produce aquellos productos artísticos y aquellos discursos políticos y aquellas teorías críticas que nos harán libres si todo pasa por el refinamiento, que es una herencia de clase, o por una transformación de clase hacia ese refinamiento? (2021: 59).

De acuerdo con la autora, el acceso a la Academia es una necesidad de clase por la promesa de mejorar las condiciones de vida. Pero este acceso también trae «consigo palabras correctas e incorrectas, palabras que existen y palabras que no, aunque de toda la vida se hayan usado en tu casa» (2021: 77).

Tras estos apuntes se incluye un interludio. Este es la transcripción de unos audios de *WhatsApp* de Carmen Fernández² en los que, en relación con el Primer Congreso de Feminismo Romani, reflexiona sobre la necesidad de utilizar un lenguaje claro «en el que todas y todos estemos incluidos y nos entendamos perfectamente» (2021: 83), evitando un clasismo lingüístico que expulsaría a aquel que no tenga ese lenguaje.

Este interludio sirve como puente hacia la segunda parte, donde la cuestión del lenguaje cobra importancia. El primer capítulo de esta parte se titula «¿Incluir qué, quién y dónde?». El concepto de semicapitalismo es central en estas páginas. Es en este «terreno de juego» en el que, para Vasallo, se encuentra el lenguaje inclusivo/de género: «un terreno donde el capitalismo produce principalmente palabras, conceptos» (2021: 93). Como señalaba al inicio, las polémicas en torno al lenguaje inclusivo radican en que se trata de una cuestión política, no lingüística. Como Vasallo subraya, el género gramatical no es el reflejo del sexismo social, pero sí lo es la resistencia a desnormativizar el género gramatical y la defensa de la corrección frente a la necesidad de los hablantes.

Sobre el debate en torno al masculino genérico, Vasallo es crítica con respecto a la intención de buscar una fórmula universal que represente a todas, pues de acuerdo con la autora esto no haría más que incidir en la idea de la representación universal: «lo que hacemos al hablar en femenino, en neutro, duplicando o utilizando cualquier otra fórmula, no es resolver sino mostrar el desasosiego» (2021: 102).

La escritora es también crítica con lo que denomina la inflación lingüística. Vasallo la define como una hiperproducción de palabras para los mismos conceptos o una generación de varios conceptos para la misma realidad, condicionada por las exigencias del sistema capitalista para generar ideas (Larousse, 2021). Desde su punto de vista, esto acaba derivando

² Carmen Fernández es una activista gitana que forma parte de la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad. Como se indica en el texto, la conversación gira sobre el Primer Congreso de Feminismo Romani que se celebró en Madrid en 2017.

en el empobrecimiento de aquellos que no «tienen» esas palabras, lo que para la autora tiene una clara marca de clase.

El último capítulo, «La existencia innombrada», problematiza la conocida frase de «lo que no se nombra no existe». Vasallo propone que esta frase en un principio emancipadora en este contexto semicapitalista acaba por significar que «si nadie te mira, no eres nadie» (2021: 123). En ese sentido, la autora se pregunta: ¿qué miradas tienen poder para dotar de existencia? ¿Ante quién reclamamos la existencia nominativa?

Por último, me gustaría añadir unas palabras sobre el formato del libro, pues creo que resulta novedoso y que acompaña bien al contenido de la obra. Uno de los puntos que sostiene el ensayo de Vasallo es, precisamente, que el lenguaje sea accesible, inclusivo, también en el eje de la clase social. El texto remite en varias ocasiones a otros productos (imágenes, vídeos, etc.) a través de códigos QR, por ejemplo, que aparecen como notas al lado del texto, aunque quizá lo más llamativo sea la reproducción de una conversación entre Vasallo y Carmen Fernández. Estos elementos, la multiplicidad de notas aclaratorias, las referencias a personajes o vivencias alejadas de lo académico, etc. favorecen que el texto sea asequible para cualquier persona interesada.

Lenguaje inclusivo y exclusión de clase es un ensayo que, más que dar respuestas o volver sobre las cuestiones de siempre —usar la terminación en «-e» o no usarla; desdoblar o no desdoblar...—, abre otros caminos y plantea nuevos interrogantes. Destaco la reflexión de Vasallo en torno a la inflación lingüística y los usos no normativos. La multiplicidad de formas o alternativas al masculino genérico pecan, de acuerdo con la autora, de funcionar partiendo de los mismos principios: que es posible y deseable tener una forma universal de representación. Además de lo poco conveniente que resultaría, la inflación de términos acaba por poner una marca de clase sobre quienes no «tienen» esas palabras en un contexto donde la producción de significado —la producción de palabras— nos atrapa en la lógica del capital (2021: 120). En cuanto a los usos no normativos, si bien el accidente gramatical del género no es reflejo de un sexismo social, sí lo es la resistencia al cambio. Además, la ofensa ante los usos incorrectos, *ilegales*, tiene una clara marca de clase y raza «cuando en ese hablar ilegal se mezcla la cuestión de los acentos indeseables: la diferencia entre hablar castellano con acento marroquí [o] inglés» (2021: 98). En definitiva, este es, sin duda, un libro que necesita (re)leerse con atención y lápiz en mano, y que no deja de ser accesible a pesar de la complejidad de sus planteamientos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZNAR, Laura, «Brigitte Vasallo: “el autoodio de clase provoca que nos den vergüenza nuestra clase y nuestros orígenes”», *Crític*, 4 de junio de 2021. Disponible en línea: [\[https://www.elcritic.cat/entrevistes/brigitte-vasallo-el-autoodio-de-clase-provoca-que-nos-den-verguenza-nuestra-clase-y-nuestros-origenes-94733\]](https://www.elcritic.cat/entrevistes/brigitte-vasallo-el-autoodio-de-clase-provoca-que-nos-den-verguenza-nuestra-clase-y-nuestros-origenes-94733) (1/06/2023).

LAROUSSE [Larousse Editorial SL] (2021), *Brigitte Vasallo cuenta qué vamos a encontrar en «Lenguaje inclusivo y exclusión de clase»* [Video]. Disponible en línea: [\[https://www.youtube.com/watch?v=Qh04rvtd5oY\]](https://www.youtube.com/watch?v=Qh04rvtd5oY) (1/06/2023).

VASALLO, Brigitte (2021), *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*, Barcelona, Larousse.

ZAFRA, Remedios (2021), «Presentación: “Existir” a pesar de las palabras», en Brigitte Vasallo, *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*, Barcelona, Larousse, pp. 5-12.

***LAS CADENAS DE LA IDENTIDAD. POÉTICAS DE
DESARRAIGO Y EL VIAJE EN LA OBRA DE ANDRÉS NEUMAN,
JAVIER FERRER CALLE, IBEROAMERICANA - VERVUERT,
2022, 212 PÁGINAS***

CARLA MIÑANA JUST

<https://orcid.org/0000-0002-7358-468X>

carla.minana171@alu.uhu.es

UNIVERSIDAD DE HUELVA

Las cadenas de la identidad. Poéticas de desarraigo y el viaje en la obra de Andrés Neuman es una obra escrita por el profesor Javier Ferrer Calle publicada en 2022. Se trata de un recorrido investigativo entorno a las identidades emergentes de los personajes de seis de las novelas del escritor hispanoamericano Andrés Neuman, los cuales se encuentran atravesados por la experiencia del desplazamiento. Estas son: *La vida en las ventanas* (2016), *Una vez Argentina* (2014), *Hablar solos* (2012), *Cómo viajar sin ver* (2010), *El viajero del siglo* (2010) y *Bariloche* (1999). Un análisis comparativo que examina de forma cronológica la trayectoria literaria de Neuman, acercándonos desde un tono académico a la construcción de sus personajes a partir de ese desplazamiento inaugural.

La génesis principal de *Las cadenas de la identidad...* se remonta al concepto de *barbarismo* recogido por la Real Academia Española como «extranjerismo no incorporado totalmente al idioma», desde el cual se irá desgranando o creando un telar conceptual que posicione esta investigación desde las teorías fronterizas a través de la enunciación de los personajes de cada obra. En palabras de Javier Ferrer: «la poética del escritor, más que responder a “una hendidura o espacio por lo común pequeño, que media entre dos partes de un mismo cuerpo”, se reconoce en el concepto de frontera, en ese punto híbrido [...]» (p.14). Desde ese espacio, Neuman transcribe la frontera no tanto como un lugar de intermediación,

sino de interrogación a partir del cual surgen los interrogantes en la identidad del sujeto en continuo tránsito, convertido en un personaje híbrido y repleto de contradicciones.

El libro se divide en tres grandes capítulos: el primero, a modo de introducción, donde se aborda brevemente la trayectoria literaria del sujeto de estudio, Neuman, y la posición teórica que Ferrer enmarcará en el resto de la investigación. Los dos siguientes capítulos, «El desarraigo como impresión de la memoria» y «Las huellas del viaje», estarán dedicados a los dos conceptos fundamentales que servirán de columna vertebral para llevar a cabo su estudio: el desarraigo y el viaje. Al mismo tiempo, los atravesará el corazón del contenido temático del enunciado: la frontera como resultado de la peripecia del exilio del escritor. De esta manera, a lo largo de este volumen, el autor demostrará eficazmente cómo la narrativa de Neuman se construye a partir de la experiencia personal migratoria del escritor.

En el segundo capítulo de la obra, el autor deshuesa el concepto de *desarraigo* pasando por definiciones encabezadas por Heidegger, el filósofo francés Emmanuel Lévinas o por Woody Edson Reidor. La falta de patria, nativo versus extranjerismo, crisis de identidad o situación de desarraigo total son algunas de las expresiones clave para vislumbrar la noción de migración y exilio en la literatura de Neuman. Exilio es sinónimo de expatriación y, por tanto, de desarraigo, «a diferencia de la migración, el lugar de asilo se erige por tanto como un espacio de castigo que representa el fracaso del individuo por permanecer» (pp. 32-33). Dentro de este espectro, Javier Ferrer nos adentra en las dicotomías de la obra *Una vez Argentina* (2014) donde descubriremos al narrador y protagonista, Andrés, quien relata la historia de una familia de la Argentina del siglo XX. A partir de este personaje, Neuman se convierte en portavoz de la memoria familiar dando así muestra de sus pretensiones autobiográficas.

De aquí en adelante, descubriremos los conflictos identitarios que atraviesan los personajes de esta obra que, al mismo tiempo, representan esta cuestión –identitaria– a través de tres dicotomías principales: lo real versus lo ficticio, lo nacional versus lo extranjero y el recuerdo versus olvido. Estas dualidades, aparentemente antagónicas, no son más que un punto de unión que se transforma en dos cosas, según Neuman (2011: 202) Señalar referencia bibliográfica al final de la reseña. A través de ellas, el autor nos muestra la construcción de las identidades como una problemática controvertida que tiene lugar en marcos porosos de la actualidad. Así pues, no solo vemos reflejada la experiencia de Neuman en Andrés, sino que también la experiencia ajena a través de la genealogía de personajes que presenta esta

obra. Es, por tanto, el papel de la literatura un acto de memoria dirigido por el recuerdo, por un tiempo determinado, el pasado, que resulta estar encadenado para los sujetos migratorios, pero que busca escribir para el presente (p. 37).

El segundo subtítulo de este capítulo se titula «*Bariloche* y los despojos de la identidad». *Bariloche* es una novela publicada en el año 1999, donde su protagonista, Demetrio, basurero de profesión en la ciudad de Buenos Aires, trata de descodificar el rompecabezas de su vida: el Bariloche de su niñez. Estos reiterados viajes a la infancia, al pasado, le permiten a Demetrio escapar del presente de la ciudad-bestia de Buenos Aires, para evadirse en su niñez idílica ubicada a orillas del lago Nahuel Haupi en la provincia de Río Negro –dato autobiográfico del autor–. Bariloche se convierte, entonces, en un lugar esencial que el protagonista abandonará tras el despido de su padre para emigrar junto a su familia a Buenos Aires. Lejos de significar la búsqueda a una mejor vida, la ciudad se convierte para Demetrio en un «organismo mugriento y perezoso» (p. 56) que solo aquellos que trabajan en la noche recogiendo los restos saben la realidad que esconde.

Este personaje encarna la realidad del desarraigo dentro de una ciudad en la que no se reconoce. Demetrio vive en una ciudad a la que no pertenece, enclaustrado entre dos memorias: la de su infancia y la presente, Bariloche y Buenos Aires, el campo y la gran ciudad, el paisaje bucólico y la mugre. La problemática identitaria de Demetrio será precisamente las fracturas temporales que se van confundiendo a lo largo de la obra. De tal manera, que aquel pasado feliz se convierte en una rúbrica a consecuencia de la deformación del recuerdo. La asfixia de vivir un desarraigo forzoso que le imposibilita avanzar en su presente, lo llevará a terminar con su vida «donde desembocan todos aquellos otros cuerpos putrefactos como él y de los cuales nadie se acordará: el vertedero.» (p. 58). Así, Neuman reflexiona sobre la idea del desarraigo que se manifiesta de manera doble a través de estos espacios puente que –en el caso de Demetrio– se expresan en los confines de la infancia, en la transfiguración del recuerdo que le ayudan a superar y a evadirse del desamparo de la realidad presente.

La última sección del segundo capítulo está protagonizada por el personaje de Net de la obra *La vida en las ventanas* publicada en 2002 y reeditada en 2016. Net representa la paradoja de un mundo que está ampliamente comunicado, pero sin poder escapar de la soledad moderna. Es mediante este protagonista que la novela cobra un sentido epistolar por su persistente comunicación con Marina, una antigua novia «a quien irá copiando y pegando sus recuerdos y vivencias en la pantalla del ordenador» (p. 81). El seno de la novela será

precisamente la no respuesta de Marina llegando a convertirse en un ser invisible y en un recuerdo borroso para Net. Además, la presencia de Marina no le permite avanzar en su vida más allá de las ventanas del ordenador y la realidad exterior se convierte en un problema de desarraigo.

Desde un escenario etéreo y con el cuestionamiento de la existencia de su interlocutora, Net reconoce el pasado como real en un determinado espacio: Londres. Aferrado a la memoria, al pretérito, Net ve como única vía de escape el universo ficcional, algo en torno a lo que Neuman reflexiona y comparte a través de este personaje: «Si por casualidad esta semana me escribiste unas líneas te ruego que me las reenvíes y si no guardas el mensaje inventa otro las cartas más sinceras son las que se reescriben» (p. 91). Este mundo ficcional, representado por la digitalización, ilustra la soledad del protagonista y su obsesiva búsqueda por el recuerdo de si su relación con Marina tuvo lugar en algún momento. Esa búsqueda fracasa y, por tanto, a Marina se le asigna el carácter ficcional, no real.

La vida en las ventanas no aborda una naturaleza autobiográfica en sí, sino más bien en relación con su obra de autoficción, *Una vez Argentina*. En este sentido, sí encontramos un elemento autobiográfico importante en esta novela con la aparición del personaje Andrés, del que ya hablamos anteriormente. Andrés personifica «un argentino pedante de la Facultad» que a veces intercambiaban libros y que solía deambular por el bar de Xavi (p. 95). Además, será a través de este individuo, y como mencionaremos posteriormente en otros, cómo el novelista introduce la metaliteratura en sus textos. Andrés es estudiante de doctorado y está escribiendo una tesis sobre narrativa argentina, un hecho que se vincula con los estudios de literatura que Neuman estudió en la Universidad de Granada. En definitiva, y en palabras de Javier Ferrer, Andrés es el *alter ego* de Neuman (p. 95).

El tercer capítulo de este libro corresponde al segundo bloque temático de la investigación: el viaje. De nuevo, Javier Ferrer se encargará de formar un mosaico de definiciones alrededor del concepto del *viaje*. Dentro de este gran tema que la literatura ha recogido durante siglos, sin duda, la figura del *homo viator* destaca entre los relatos. Se trata de un género literario problemático debido a sus características híbridas. Hoy día, no existe un acuerdo entre los académicos y académicas a la hora de determinar el objetivo principal del viaje en la literatura (pp. 109-110). Este punto de vista le servirá al autor para abordar una comparativa entre el novelista Neuman y la construcción de sus personajes viajeros, dando respuesta a la pregunta de si realmente está describiendo su propia naturaleza como *homo*

viator a través de sus protagonistas, atendiendo, como no, a la heterogeneidad que les caracteriza.

El viajero del siglo (2010), *Cómo viajar sin ver* (2010), *Hablar solos* (2012) y *Fractura* (2018) serán las novelas en las que encontraremos a los personajes viajeros. En la primera de ellas, descubriremos a Hans, traductor y protagonista de la trama, de naturaleza nómada, quien decide pasar una noche en la ciudad de Wandernburgo, la cual se convertirá en su estancia indefinidamente. A través de este personaje, emerge la dicotomía de permanecer o marcharse, de establecerse o emigrar «que a través de la adopción del viaje, refleja al mismo tiempo la cuestión de la pertenencia» (p.128). En consecuencia, pone en entredicho la noción de patria que, para Hans, no es más que una «calle ajena, una arteria extraña» (p. 131) que termina convirtiéndole en un personaje apátrido. También, la memoria, a diferencia del papel que juega en los personajes desarraigados, en esta parte, no será un ancla que incapacite avanzar hacia el futuro, sino todo lo contrario: «los viajeros huyen de la nostalgia. Cuando se viaja no hay tiempo para la memoria» (p. 133).

Cómo viajar sin ver es un libro que relata, en primera persona, el viaje emprendido por Andrés Neuman alrededor de Latinoamérica. Lejos de tratarse de un diario desde un punto de vista subjetivo, el autor busca narrar una crónica «más allá de sus propias pupilas» (p. 135). Los escenarios de tránsito, como los aeropuertos o los hoteles, la crítica al viajero del siglo XXI, «el anti-viaje» (p. 137), la escritura en movimiento, los recorridos del lector y, de nuevo, el concepto de *frontera*, formarán parte de esta gran crónica personal y reflexiva que intenta, desde el estilo más neumaniano, romper con el binomio tradicional de la literatura de viaje: destino versus salida. Para originar, a partir de ese vehículo en circulación, que es la escritura, nuevos lugares y nuevas realidades.

«Neuman, sin embargo, transforma el espacio del aeropuerto en un motivo significativo, protagonista, que es plasma la vida de quienes circulan por esos purgatorios en tránsito, pues, quienes lo recorren, aunque sea de forma temporal, deben asumir las penalidades, el sacrificio de los trámites y la burocracia antes de conseguir elevarse en busca de su destino» (p. 144).

Mario tiene una enfermedad terminal que se transforma en un problema de comunicación con las personas que le acompañarán en su viaje. *Hablar solos* es una novela coral repleta de monólogos laberínticos con la finalidad de llegar a un lugar que ilumine no solo la transición del protagonista, sino también la de sus acompañantes. Camionero de profesión y padre de familia, Mario decide emprender un viaje con su hijo Lito donde emerge la llamada «nostalgia del mañana, es decir, esa paradójica añoranza ante el espejismo de un

futuro factible solo en su imaginación» (p. 155). Asimismo, Elena, su mujer, empezará una relación con el médico de Mario, Ecequiel, por medio de la cual enfermedad y escritura terminarán entrecruzándose. A lo largo de la obra, Elena permanece en la casa a la espera del regreso de Mario y Lito, y transitará un viaje interior que la llevará a reflexionar sobre la muerte, la enfermedad y la escritura a través de la literatura: «La enfermedad, como la escritura, llega impuesta.» (p. 156).

En esta obra, a través del personaje de Mario, se repite la nostalgia por el futuro. Este habla con su hijo Lito desde el futuro, pareciendo, sin embargo, un recuerdo. El recuerdo se construye como una añoranza venidera que se dispone en el tiempo presente. Aún más, Mario elige registrar sus pensamientos y experiencias en una grabadora, haciendo que la naturaleza espontánea de las conversaciones se pierda y se perpetúe en la memoria su discurso oral de forma indefinida. De esta forma, la muerte del protagonista se lee como la pérdida del cuerpo, pero no del alma, ya que pervivirá eternamente por medio de la grabación. Además, Javier Ferrer da cuenta que en *Hablar solos* –de la misma forma que las orillas en *Una vez Argentina*, el rompecabezas de *Bariloche* o las ventanas de *La vida en las ventanas*– los espacios están cargados de significado. En este caso, el hospital donde Mario ingresa encarna esa frontera frágil entre los vivos y los muertos y entre el pasado y el presente. Un espacio de encarcelamiento en el que Mario solo puede esperar.

La última de las novelas que el autor analiza dentro de este tercer capítulo es *Fractura* (2018). Esta novela está construida por cuatro mujeres que darán forma al protagonista, Yoshie Watanabe. Según Javier Ferrer, «En *Fractura*, el protagonista encarna más que ningún otro texto de Neuman –si es posible– la figura del viajero, el ADN de ese *homo viator*.» (p. 170). Una historia contada a partir de los recuerdos del señor Watanabe, de las memorias de estas voces femeninas que dibujan y contrastan con el presente de este anciano. Los recuerdos se transforman en el punto de partida de este relato y, de la mano, les acompañará la forma del trauma de los supervivientes del accidente de la central nuclear de Fukushima en 2011. Esas fracturas se convertirán en huellas imborrables que forman parte del pretérito del protagonista, pero también del presente, que se metaforiza a través del arte ancestral japonés *kintsugi*.

A modo de cierre, hemos podido observar que, en esencia, *Las cadenas de la identidad...* se divide en dos grandes bloques: el desarraigo, analizado a partir de los personajes de las tres primeras obras de Andrés Neuman: Demetrio de *Bariloche*, Net de *La vida en las ventanas* y

Andrés de *Una vez Argentina*. La identidad del autor se construye a través de la noción de un desarraigo que impide a los protagonistas crear una subjetividad propia. El segundo, el viaje, incluye al mismo escritor, Neuman en *Cómo viajar sin ver*, Hans de *El viajero del siglo*, Mario de *Hablar solos* y Yoshie Watanabe de *Fractura*. Estos protagonistas ya no son un sujeto desarraigado, afligidos por la experiencia migratoria, sino el sujeto que ve en el viaje un lugar permanente, la única manera de construir su identidad. Con esto, estos personajes de estas novelas no leen el desplazamiento como algo negativo, sino como una oportunidad de enfrentar el presente.

Así pues, las conclusiones a las que el autor llega en esta obra es que identidades de personajes como Andrés o Yoshie, representados en la poética de Neuman, reflejan, paralelamente, los entramados que acontecen en la vivencia personal de desplazamiento del escritor. Se comprueba que la escritura de Neuman se caracteriza por una hibridez genérica que, a la vez, persigue e identifica a sus personajes. Del mismo modo, su experiencia migratoria –la cual le obliga a abandonar su tierra natal, Buenos Aires, a la ciudad de Granada (España)– se manifiesta indiscutiblemente en los enunciados de sus textos, que como él mismo se refiere, presentan contradicciones a consecuencia del cruce, del tránsito, tanto físicamente como en el lenguaje. En palabras de Javier Ferrer: «el desarraigo y el viaje manifiestan además el progreso y por tanto la superación del duelo migratorio pues el traslado resultado del desplazamiento pasa de ser representado como lamento a personificarse como una oportunidad que brinda al sujeto un conocimiento del *Otro* pero también de sí mismo» (p. 186).

Este profundo recorrido literario por el mundo de Andrés Neuman de la mano de Javier Ferrer, es un estudio productivo y dichoso que deja entreabiertas puertas a las nuevas teorías que actualmente giran entorno a la noción de identidad, otredad, frontera y desarraigo en el universo literario. Si bien los estudios anteriores no habían evaluado la obra de Neuman en su conjunto, este volumen da cuenta de manera comparativa y cronológica la trayectoria de su poética. Como mencionamos, el autor demuestra con total solidez que Neuman no deja de marcar su huella personal en lo que supuso la migración de Argentina a España. Una experiencia que nutre de diversidad a sus personajes, atravesados por su propia vivencia particular y que hace de esta investigación un aporte hermenéutico importante para la narrativa de Neuman.

**«EL OBJETIVO NO ES QUE EL SUJETO *SALGA* DE LA
VIOLENCIA, SINO QUE LA VIOLENCIA DEJE DE EJERCERSE»
(ENTREVISTA CON BIBIANA COLLADO CABRERA)**

DIANA NASTASESCU

<https://orcid.org/0000-0003-3980-157X>

nastases@uji.es

UNIVERSITAT JAUME I

Bibiana Collado Cabrera (Borriana, 1985) es licenciada en Filología Hispánica y doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universitat de València. En la actualidad compagina la escritura y la docencia en un instituto de secundaria de la misma ciudad. *Yeguas exhaustas* (Pepitas de Calabaza y Los aciertos, 2023) es su primera novela, que nos llega después de la publicación de cuatro poemarios reconocidos por diferentes premios: *Como si nunca antes* (XXXIV Premio de Poesía Arcipreste de Hita, Pre-Textos, 2012), *El recelo del agua* (accésit del Premio Adonáis de la editorial Rialp, 2012), *Certeza del colapso* (Premio Complutense de Literatura, Ediciones Complutense, 2017) y *Violencia* (La Bella Varsovia, 2020).

En vista del tema de este número de *Cuadernos de ALEPH* –revista a la que vuelve después de haber publicado en el número 3 del año 2011 el compendio de entrevistas titulado «Detrás del mito: ser un intelectual cubano hoy» y en el número 4 del año siguiente el artículo «Carilda Oliver Labra: la biografía como destino» – nos hemos dirigido a ella para discutir las violencias que aborda en su último poemario, ampliadas en la novela. Estamos hablando de la violencia de clase sistémica ejercida por *los de arriba* contra *los de abajo*, una violencia extendida a y a partir de la que explica la violencia machista y la la violencia cultural. Una violencia que, como decía en otra entrevista (Navarro, 2023), es contra la mayoría.

Yeguas exhaustas es la historia de Beatriz, una mujer fuertemente marcada por su clase social, por su condición de hija de migrantes, por su género y por sus referentes culturales. Pero también por una relación tormentosa caracterizada por humillaciones sutiles, luz de gas, invalidaciones –en privado y en público– y golpes a los muebles y a la carne de quien recibe las críticas de cuclillas, como su madre mientras lloraba en aquella habitación de hotel que acababa de limpiar. *Yeguas exhaustas* es un ejercicio metaliterario que diseña un mapa de la herida y de la dominación que saca a la luz la mayoría de las problemáticas a las que las lectoras y los lectores ideales de esta revista se pueden enfrentar en su día a día.

¿Quiénes son las *yeguas exhaustas*? Las *yeguas exhaustas* son aquellas que tienen las manos desgastadas de limpiar habitaciones de hotel; son aquellas que se entierran entre becas precarizadoras, artículos académicos y docencia universitaria; son aquellas que intentan borrar con lejía las heridas de su clase social, de su origen y de sus *carencias* culturales; son aquellas que nunca encontrarán su sitio, porque siempre habitarán lugares que no les pertenecen ni pertenecerán. Las *yeguas exhaustas* son aquellas que deben cumplir las expectativas de unos padres que las quieren más exitosas que ellos –aunque ese éxito esté detrás de una caja de ese supermercado de la zona que tan bien conocemos–, que deben cicatrizar las heridas lingüísticas de los territorios con lenguas cooficiales, que deben enfrentarse a relaciones violentas.

Pregunta: Hola, Bibiana, et salude des d'eixa Borriana que ens ha acollit ambdues. Para empezar, una pregunta fácil, o quizás la más difícil de todas. ¿Hacia dónde corre una yegua exhausta? ¿A qué aspira? ¿Puede una yegua exhausta dejar de correr?

Bibiana Collado Cabrera: Corre hacia el futuro, sin duda. Porque las yeguas tienen la férrea voluntad de la supervivencia. Además, la sociedad en la que vivimos no nos permite dejar de correr.

Pregunta: Te hemos conocido a través de tu poesía, más recientemente con *Violencia* (2020, La Bella Varsovia), y ahora con tu primera novela, *Yeguas exhaustas* (2023, Pepitas y Los aciertos). ¿Dirías que es más fácil escribir poesía o una novela?

B.C.C.: La categoría de fácil / difícil no resulta pertinente aquí. En mi caso, se trata de abordajes diferentes para una misma experiencia de escritura. Todos mis libros están fuertemente conectados entre sí, independientemente del género desde el que se enuncien. Como sabemos, las fronteras hace mucho que perdieron su razón de ser.

Diana Nastasescu (2023): «El objetivo no es que el sujeto *salga* de la violencia, sino que la violencia deje de ejercerse» (entrevista con Bibiana Collado Cabrera), *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 133-138.

Pregunta: En tu libro nos descubres que la cultura, como los referentes musicales, funcionan como una frontera de género y de clase. «La música tiene un efecto delator implacable». ¿Qué voces consideras que nos pueden ayudar a cerrar esa fisura?

B.C.C.: Más que cerrarla, habría que abrir completamente esa fisura para ser conscientes de ella. Me explico: vivimos en una sociedad que niega constantemente sus violencias, especialmente aquellas que están vinculadas a la clase. Escuchamos todo el tiempo discursos sobre la libertad y la igualdad en el acceso a los círculos de poder. Sin embargo, la realidad nos demuestra una y otra vez que no son reales. Ese borrado que ejerce el sistema es una forma de hacernos «luz de gas» a los de abajo. Por eso resulta necesario señalar la fisura, enfocar todas las luces hacia ella, hacer patente su existencia.

En los últimos tiempos estamos empezando a encontrar voces que contribuyen de una manera muy interesante a este resquebrajamiento. Por ejemplo, Layla Martínez con su *Carcoma* o Alana Portero con *La mala costumbre*. Tal vez estamos viendo erigirse una corriente literaria que reflexiona con fuerza sobre la idea de desclasamiento.

Pregunta: Conocemos el repertorio musical y popular que acompaña la voz de Beatriz y cómo este la afecta a distintos niveles de su vida, ¿pero con qué influencias literarias dialoga, qué modelos tiene?

B.C.C.: En la novela, Beatriz utiliza la música para intentar religar con su genealogía cultural: su familia, su gente, su clase. Por eso, cuando es adolescente, pone Camela a todo trapo para ver cómo reaccionan en su casa; y, cuando es adulta, se pregunta si a su madre le gustará Rosalía. No se puede realizar un equivalente «literario», intentarlo supondría una violencia de clase. Espero que no haga falta explicar por qué.

Pregunta: *Yeguas exhaustas* se convierte fácilmente en el manifiesto de las mujeres obreras, porque universaliza la experiencia violentada, y encarna ese *tres voltes rebel* de Maria Mercè-Marçal. En tu caso, casi cuatro si le añadimos la condición migrante desde una temprana infancia hasta la edad adulta, en una especie de *bildungsroman* de las violencias contra las mujeres. ¿Recomendarías la lectura de esta novela a tus alumnas? ¿Es más urgente que la lean ellos o ellas?

B.C.C.: Me gustaría pensar que es un manifiesto de la clase obrera, aunque sea cierto que el libro incide en la doble subalternidad de las mujeres. Por este motivo, considero igual de interesante que lo lean ellos o ellas.

Diana Nastasescu (2023): «El objetivo no es que el sujeto *salga* de la violencia, sino que la violencia deje de ejercerse» (entrevista con Bibiana Collado Cabrera», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 133-138.

Pregunta: Relacionado con tus alumnas, nos brindas una perspectiva muy interesante sobre la rivalidad entre mujeres aplicada a la profesión de la docente. ¿Crees que aprenderemos a tratarlas como mujeres y compañeras? ¿Cómo desligarnos de ese dispositivo masculino y patriarcal que nos hace enemistarnos?

B.C.C.: No somos nosotras las que tenemos que responsabilizarnos de esa culpa. No somos nosotras las que nos colocamos en esa posición. Debemos ser conscientes, eso sí. Y ser generosas con nosotras mismas. El trabajo no está en la modificación del individuo, sino del sistema que produce las condiciones para que el fenómeno suceda.

Pregunta: Tu prosa está cargada de un tono reflexivo muy claro, y a la vez muy profundo, que hace que, de algún modo, la teoría se haga cuerpo y la experiencia particular se universalice (o pueda encajarse fácilmente en experiencias de mujeres y en experiencias de la clase obrera). ¿Si se le pone nombre a la violencia, es más fácil salir de ella?

B.C.C.: Me gustaría responder que sí, pero no lo creo. En cualquier caso, el objetivo no es que el sujeto «salga» de la violencia, sino que la violencia deje de ejercerse. Cambiar el foco es importante.

Pregunta: No he podido evitar sentir el hilo que une tu novela y tu último poemario con el #metoo, el #cuéntalo o el más reciente #seacabó. ¿Son las jugadoras de la selección española de fútbol unas *yeguas exhaustas*? ¿Qué yeguas no tienen todavía voz, sea esta mediática, política, literaria...?

B.C.C.: La gran mayoría de las mujeres no pueden alzar la voz con libertad por temor a sufrir represalias en su vida profesional (consecuencias económicas) y/o en su vida personal (consecuencias emocionales). Yo misma soy una yegua exhausta que no puede decir. ¿No lo somos todas? De eso va precisamente la novela, de la imposibilidad de señalar abiertamente las violencias a las que estamos sometidas. *Yeguas exhaustas* es, entre otras cosas, un libro sobre la autocensura.

Pregunta: En «Nota a pie de página» te preguntas por qué es tan difícil escribir sobre ello. ¿Cuánta violencia ha tenido que ejercer Bibiana Collado sobre Beatriz para narrar reflexivamente la violencia?

B.C.C.: Mucha. El circuito cultural invita a las mujeres a generar arte y pensamiento «amable». Las autoras que no abordan el daño estructural son, obviamente, mejor asimiladas

por el sistema. Elegir escribir sobre la violencia constituye una violencia constante, una lucha furibunda contra los cauces horadados durante siglos.

Pregunta: ¿Y cuánta violencia ha ejercido Beatriz sobre Bibiana Collado en su afán por recordar todas las violencias, incluso las que solo se intuyen?

B.C.C.: Me temo que no la suficiente. Por eso *Yeguas exhaustas* es una gran elipsis, apenas un tenue señalamiento de toda la violencia sistémica y cotidiana que recibimos «los de abajo» y, sobre todo, «las de abajo». Cualquier persona que llegue a leer el «remate» de la novela se dará cuenta de ello.

Pregunta: Nos dices que «Pedro llora desconsolado, como un niño». ¿Son las nuevas masculinidades, las masculinidades de siempre? ¿Siguen ejerciendo violencia sobre las mujeres?

B.C.C.: No creo que Pedro sea exactamente una nueva masculinidad. Es un hombre que se define como persona de izquierdas, feminista, que se jacta de una cierta sensibilidad... pero su resentimiento de clase lo convierte en profundamente violento y esa agresividad estalla de una manera evidente con las mujeres. Este perfil de falso aliado es frecuentísimo y muy peligroso.

Pregunta: ¿Qué hacemos con los Pedros? ¿Tienen salvación o pueden ser agentes no violentos contra las mujeres?

B.C.C.: Creo que debería devolver la pregunta a los redactores y lectores de esta revista, investigadores universitarios que conviven a diario con Pedros que sonríen al feminismo mientras ejercen violencia contra sus alumnas y colegas.

Pregunta: ¿Qué le ha enseñado o qué tiene que enseñarle Beatriz a Bibiana Collado?

B.C.C.: Beatriz, es decir, la escritura nos ofrece un espacio para pensar y resquebrajar el sistema de representación en el que estamos sumergidas. Leamos y escribamos hasta que entre la luz por todas partes.

Pregunta: Por último, ¿qué nos puedes decir a las eternas becarias que estamos viviendo lo que tú ya viviste y que tan bien describes, esa vorágine sin fin de congresos-artículos-tesis-docencia?

B.C.C.: Lo que quería decirles está en la novela. Estoy con vosotras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLLADO CABRERA, Bibiana (2011): «Detrás del mito: ser un intelectual cubano hoy», *Cuadernos de Aleph* 3, pp. 257-271.

COLLADO CABRERA, BIBIANA (2012): «Carilda Oliver Labra: la biografía como destino», *Cuadernos de Aleph* 4, pp. 32-46.

NAVARRO, Fernando (2023): «Bibiana Collado Cabrera, escritora: ‘A las mujeres nos han enseñado a tolerar mucho nivel de daño’», *El País*, 27/07/2023.

Diana Nastasescu (2023): «El objetivo no es que el sujeto *salga* de la violencia, sino que la violencia deje de ejercerse’ (entrevista con Bibiana Collado Cabrera», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 133-138.