

BORJA CANO VIDAL, VEGA SÁNCHEZ-APARICIO,  
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ  
(Eds.)

ESCRITURAS AL LÍMITE:  
CANON, FORMA Y SUJETO  
EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA



AQUILAFUENTE  
A



Ediciones Universidad  
Salamanca





ESCRITURAS AL LÍMITE:  
CANON, FORMA Y SUJETO  
EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA



## COMITÉ CIENTÍFICO

EVA ÁLVAREZ RAMOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)  
MIRIAM BORHAM PUYAL (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
JARA CALLES HIDALGO (DALARNA UNIVERSITY)  
JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ (STOCKHOLMS UNIVERSITET)  
LORETTA FRATTALE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «TOR VERGATA»)  
JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ (UNIVERSIDAD DE OVIEDO)  
ANDREAS GELZ (ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG)  
ANTONIO J. GIL GONZÁLEZ (UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)  
TERESA GÓMEZ TRUEBA (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)  
MIHAI IACOB (UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI)  
MARCO KUNZ (UNIVERSITÉ DE LAUSANNE)  
ÁLVARO LLOSA SANZ (UNIVERSITETET I OSLO)  
TERESA LÓPEZ PELLISA (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ)  
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)  
JAVIER MERCHÁN SÁNCHEZ-JARA (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
CRISTINA MONDRAGÓN (UNIVERSITÉ DE BERNE)  
VICENTE LUIS MORA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)  
FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
ALICE PANTEL (UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3)  
MARTA PASCUA CANELO (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
JOSÉ MANUEL PEDROSA BARTOLOMÉ (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ)  
ALEX SAUM-PASCUAL (UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY)  
MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

BORJA CANO VIDAL,  
VEGA SÁNCHEZ-APARICIO,  
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ  
(Eds.)

ESCRITURAS AL LÍMITE:  
CANON, FORMA Y SUJETO  
EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# AQUILAFUENTE, 332

© Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

Motivo de cubierta: Daniel Escandell

Este libro es resultado conjunto de los proyectos de investigación PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) y PID2019-104215GB-I00 (Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), ambos-financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.



PID2019-104957GA-I00  
PID2019-104215GB-I00

1ª edición: julio, 2022

ISBN: 978-84-1311-690-7 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0332>


Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)


*Hecho en UE-Made in EU*


Maquetación y realización:  
Cícero, S.L.U.  
Tel.: +34 923 12 32 26  
37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato  
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas [www.une.es](http://www.une.es)

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es>

# Índice

<i>La fuerza del margen: debates y subjetividades en las fronteras del canon</i> BORJA CANO VIDAL Y VEGA SÁNCHEZ-APARICIO .....	9
--	---

## TRAS LA FRONTERA: IDENTIDAD, MARGINALIDAD Y CONTRAHEGEMONÍA EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA CONTEMPORÁNEA

«Ni un libro ni un viaje»: <i>lítica, cómic, documental y transmedia para trascender el relato</i> SHEILA PASTOR.....	17
<i>Canónicos y metaculturales: la metacultura en obras de Juan Mayorga, Angélica Liddell, Rodrigo García y Ernesto Caballero</i> JOSÉ CORRALES DÍAZ-PAVÓN .....	29
<i>Exoteoría y crítica-ficción. Literatura con paradiña, de Javier García Rodríguez</i> NOELIA S. GARCÍA .....	45
«Yo soy la ficción»: <i>Felicidad Blanc y la escritura autobiográfica</i> SERGIO FERNÁNDEZ MARTÍNEZ .....	57
<i>La escritura entrecortada. Experimentación narrativa en tartamudo, de Sebastián Bejarano</i> ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO .....	71
<i>La imposibilidad de la obra en Mario Bellatin: el escritor desde su palacio</i> MARTA F. EXTREMERA .....	81
<i>Francisco Cortegoso (1985-2016) en diálogo con Paul Celan (1920-1970): una inmersión a las profundidades del lenguaje</i> HELENA PAGÁN MARÍN .....	95
<i>Relatos oblicuos de la dictadura chilena: ¿post-memoria en las formas de volver?</i> MACARENA MIRANDA MORA .....	103

## A VUELTAS CON EL CANON: REFLEXIÓN Y EXPERIMENTACIÓN EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑOL

¿Sin fronteras? <i>Metrópolis culturales y su posible disolución en la superación de los límites geográficos en la prosa y poesía digitales hispanas</i> DANIEL ESCANDELL MONTIEL .....	117
--	-----

<i>Poética de la frontera en la narrativa de Nesrine Slaoui</i> ANA BELÉN SOTO .....	129
<i>La trastienda del encanto: masculinidad y colonialidad en Néstor Perlongher</i> JOSÉ ANTONIO PANIAGUA GARCÍA.....	143
<i>Bertha Koessler-Ilg mediadora cultural: periferia y rescate de una memoria contrahegemónica</i> LUCÍA CAPALBI.....	153
<i>'It is difficult to recognise the glory of it all': marginalidades bélicas en las obras de Vera Brittain y Chimamanda Ngozi Adichie</i> ARIADNA SERÓN NAVAS Y JAIME JIMÉNEZ FERNÁNDEZ .....	167
<i>La marginalidad animal en la literatura mexicana contemporánea</i> JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA.....	181
<i>La identidad como incógnita y construcción en la obra de Eduardo Halfon</i> SARA R. GALLARDO .....	193

## LA FUERZA DEL MARGEN: DEBATES Y SUBJETIVIDADES EN LAS FRONTERAS DEL CANON

BORJA CANO VIDAL Y VEGA SÁNCHEZ-APARICIO

LOS TRABAJOS QUE CONFORMAN ESTE VOLUMEN exploran las líneas que moldean, transforman o desafían los procesos de canonicidad y exocanonicidad dentro del campo literario, en torno a cuestiones teóricas o genológicas, pero también atendiendo a los materiales y a las subjetividades marginales que configuran las obras. Si bien la complejidad a la que atienden estos debates evidencia una frontera borrosa con la que lidian los últimos estudios literarios, estos ensayos pretenden no solo constatar la inoperancia de una investigación desde ópticas tradicionales, sino, sobre todo, situar en el centro del debate la intervención y la metamorfosis de las categorías llevadas a cabo desde los márgenes de la escritura.

Con el fin de dar cuenta de un estudio más general de estas manifestaciones, en una primera dirección, titulada «A vueltas con el canon: reflexión y experimentación en la literatura contemporánea en español», los trabajos advierten los cruces, préstamos y diálogos interdisciplinarios, constatando la necesidad de una apertura y de una actualización de los límites discursivos. De este modo, inaugura la sección Sheila Pastor a partir de la mutación y renovación del relato de viaje, considerando su inestabilidad y contacto con otros discursos y representaciones artísticas. La investigadora propone una ampliación del género a fin de integrar aquellos materiales ajenos a su concepción clásica y en sintonía con las poéticas del desplazamiento, como son el ámbito lírico (con la canción de autor o la poesía) u otras formas multidisciplinares, como el cómic, el documental o las obras transmedia.

En consonancia con el hilo de esta propuesta de apertura genológica, y a través de los cuatro nombres que constituyen su corpus de estudio –Juan Mayorga, Ángelica Liddell, Rodrigo García y Ernesto Caballero–, Corrales Díaz-Pavón analiza la dimensión metacultural en las obras de estos cuatro dramaturgos, cuyos textos muestran una tensión entre su contenido culturalista y su carácter contracultural. Por su parte, Noelia S. García se acerca al ensayo *Literatura con paradiña* (2017), de Javier García Rodríguez, tomando como germen el proceso híbrido y transversal

de la crítica-ficción' que realiza el autor a partir de cinco ejes de análisis que se corresponden con los cinco momentos en los que García Rodríguez desarrolla su ejercicio de razón ficcional, tal y como él mismo la denomina. Desde esta perspectiva, S. García insiste en el avance que supone un texto como el que ocupa su investigación, pues *Literatura con paradiña* busca no solo una actualización de la teoría literaria respecto a los parámetros de nuestros días, sino, además, reforzar el fin último del ejercicio crítico y, por tanto, de la literatura: divertir. En esta línea, y a través de la obra cuentística de la que fuera esposa de Leopoldo Panero, el investigador Sergio Fernández Martínez analiza la escritura autobiográfica de la misma, mostrando no solo su vínculo a las particularidades de la ficción femenina de la época, sino la renovación del discurso del género sentimental. Felicidad Blanc, cuya obra aún a día de hoy reside en los márgenes de la historiografía literaria española, supone un ejemplo idóneo de intromisión autorial, pues las imágenes ficcionales de sus cuentos se amplían o dialogan con hechos reales y su propia escritura, lo que concluye, en última instancia, en una narración donde lo literario y lo vital conversan con la esquivada verdad de la autora.

Otra línea de ensayos que compone esta sección plantea una mirada reflexiva a propósito de las encrucijadas interartísticas y políticas y, en consecuencia, sus efectos en el canon literario. De este modo, Alexandra Saavedra Galindo se aproxima a *Tartamudo* de Sebastián Bejarano para analizar los procedimientos a través de los que el escritor colombiano plantea no solo la tartamudez como reflexión creativa, sino como un modo de lectura desde la repetición o superposición de materiales. Tal como plantea la autora, la obra de Bejarano se ubica en una línea cercana a las propuestas conceptuales, tanto del arte como de la literatura, que establecen una reflexión en torno a los sentidos ocultos de la propia obra. En una dirección similar, Marta F. Extremera analiza *El palacio* de Mario Bellatin, que establece como una pieza fundamental dentro de su propuesta de escritura. Como la investigadora presenta, Bellatin opta por la fragmentación de los textos a través de un no-lenguaje; por las variaciones de su propia obra, así como la resignificación de tramas; y por un narrador intervenido y en construcción que se vuelve cuestionable e intercambiable dentro del texto. Así entendido, el autor apela a la obra inconclusa y disidente con el canon, no consumible dentro de un campo literario cada vez más mercantilizado y de un contexto cómplice. Siguiendo esta perspectiva, Helena Pagán Marín parte del interés que ya tuvieron las vanguardias históricas por destituir toda relación entre lenguaje y poder para realizar un análisis comparativo de la poesía de Paul Celan y la de Francisco Cortegoso. En ambos destaca el interés por profundizar en las posibilidades expresivas de la lengua (alemana, en el caso del primero; y gallega, en la del segundo), exponiendo la investigadora sus respectivos trabajos de depuración verbal y contención lingüística, que dan lugar en los dos casos a un ejercicio de abstracción.

Finaliza este apartado, dando cuenta de la vigencia de una reflexión ética, la investigación de Macarena Miranda Mora, quien parte de la alteración temporal causada por el trauma y la memoria desde la segunda mitad del siglo xx y, así, se acerca a textos de narradores chilenos como Alejandro Zambra, Nona Fernández, Álvaro Bisama o Lina Meruane para mostrar cómo, en sus textos, el regreso es, también, político. Comprender el tiempo y otorgar un sentido poético al recuerdo permite construir un lugar en el pasado para significarlo desde un presente signado por una brecha temporal que necesita de la creación artística para generar un sentido o, al menos, su búsqueda.

Estos planteamientos derivan, dentro de un segundo enfoque que hemos denominado «Tras la frontera: identidad, marginalidad y contrahegemonía en la producción literaria contemporánea», en un rastreo de las formas que integran ese espacio inclasificable e, incluso, contrahegemónico en el que se reúnen los textos. Así, encabeza esta sección del volumen el trabajo de Daniel Escandell Montiel, quien propone el campo digital como un espacio de mayor equilibrio en la producción literaria e, incluso, destabilizador de jerarquías, frente a la dominación de los centros de poder que aún se mantienen vigentes en la industria libresco impresa. Por su parte, Ana Belén Soto se acerca a la obra autoficcional de la escritora francófona Nesrine Slaoui para reflexionar acerca de la reconfiguración del binomio centro y periferia en su producción literaria. La condición de mujer y migrante de Slaoui conduce a la investigadora a analizar la promoción social de una figura exógena como la suya y cómo una subjetividad marginalizada en una cultura dominante puede, a través de sus textos, mostrar no solo la riqueza de la alteridad sino acercar una realidad social excéntrica. Desde un planteamiento que cuestiona los modelos vigentes, y a partir de la obra de Néstor Perlongher, Paniagua García analiza cómo no solo resulta de interés insertar la producción ensayística del escritor argentino en los debates contemporáneos sobre las nuevas masculinidades, sino que sus reflexiones, intuitivas y fragmentarias pero adelantadas a su tiempo, muestran una clara reflexión acerca de los patrones de dominación, explotación y conflicto, así como las relaciones de poder en el sistema de raza/capital que sustentan el modelo hegemónico de masculinidad.

Para continuar, y ahondando en el trabajo de recopilación y traducción de materiales de la cultura oral mapuche de Bertha Koessler-Ilg, Lucía Capalbi analiza el papel del sujeto enunciador como mujer europea, blanca e inmigrante y, por tanto, marginal. Si bien, como señala la investigadora, los textos elaborados por la autora se encuentran supeditados a una mirada europea y colonialista, y no están exentos de crítica hacia los lugareños, Bertha Koessler-Ilg se convierte, más allá de su labor de traductora, en mediadora cultural en cuanto que realiza un rescate folclórico de un espacio y de sus habitantes, considerados prescindibles para la perspectiva hegemónica del momento. En una misma línea que pretende evidenciar la manera



en que los paradigmas han sido situados al servicio de una perspectiva dominante, y a partir de un estudio comparativo entre el relato autobiográfico *Testamento f Youth* de Vera Brittain y la novela *Half of a Yellow Sun* de Chimamanda Ngozi Adichie, Ariadna Serón Navas y Jaime Jiménez Fernández examinan el papel de la mujer inglesa y nigeriana en dos de los principales conflictos bélicos del siglo xx: la Gran Guerra y la Guerra Civil entre Nigeria y Biafra. Ambos autores refrendan en su investigación no solo la relevancia que ambos testimonios representaron en sus respectivos cánones (inglés y nigeriano), sino también el sentido que los textos analizados aportan, además de su condición testimonial, como constitutivos de una refundación subjetiva y nacional que, a su vez, contribuye a derribar ciertos estereotipos no solo de la guerra, sino también de la mujer o las naciones.

Otra de las líneas planteadas en este segundo apartado recoge las identidades que atraviesan los relatos. Así, Javier Hernández Quezada, por su parte, analiza el tratamiento de la animalidad, desde una perspectiva marginal, en la obra de los autores mexicanos Cecilia Eudave, Alberto Chimal, Mauricio Montiel, Daniel Rodríguez Barrón y Guadalupe Nettel. Desde este planteamiento, considera dos líneas esenciales que se centran, por un lado, en el sometimiento en torno a la violencia, el maltrato o el suplicio hacia los animales, propio de los trabajos de Rodríguez Barrón, Montiel o Chimal; y, por otro lado, el tema de la animalización humana, concebido a partir de la falta de adaptación ante los valores sociales, y que aparece planteado en los textos de Eudave o Nettel. Como el investigador observa, dichos abordajes proponen un acercamiento crítico a la animalidad en la literatura ofreciendo una reflexión tanto del principio de rentabilidad que posee el animal en un entorno capitalista, como de las normas culturales que imperan en dicho contexto. Cierra esta sección y por ende el volumen, el trabajo de Sara R. Gallardo quien se acerca a la obra de Eduardo Halfon para inscribirla dentro de un proyecto de «autonovela familiar». A través del carácter fragmentario y nómada que revela la propia biografía del autor, la autora analiza el trabajo de Halfon como la búsqueda de una identidad en proceso que se construye, en la narración, desde las incógnitas, los recuerdos incompletos o las historias de otros. Tal y como Gallardo precisa, estos mecanismos de indeterminación o de duda serán los que le permitirán al escritor dar cuenta, en su literatura, de la presencia de un sujeto y un lenguaje descanonizados o desprovistos de centro.

Como se ha podido percibir en estas aproximaciones, los ensayos reunidos en este libro pretenden dar cuenta de la vigencia que poseen los debates en torno al canon cuando entran en escena los cambios culturales y las estructuras sociales o de poder. Por ello, y ya que resulta imposible plantear su agotamiento, estos trabajos dialogan con los estudios recogidos en el volumen *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea*, donde, desde enfoques cercanos, los autores exploran otras vías de cuestionamiento a los patrones literarios. Ambos trabajos, en defini-

tiva, forman parte de los presupuestos abordados en el proyecto «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-I00), dirigido por Daniel Escandell Montiel, y en el proyecto «Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215FB-I00), dirigido por Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez, y ambos financiados por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033.



TRAS LA FRONTERA:  
IDENTIDAD, MARGINALIDAD  
Y CONTRAHEGEMONÍA  
EN LA PRODUCCIÓN  
LITERARIA CONTEMPORÁNEA



# «NI UN LIBRO NI UN VIAJE»: LÍRICA, CÓMIC, DOCUMENTAL Y TRANSMEDIA PARA TRASCENDER EL RELATO

SHEILA PASTOR

*Universidad de Salamanca – Universidad de Valladolid<sup>1</sup>*

## 1. LAS POÉTICAS DEL DESPLAZAMIENTO BAJO EL PARADIGMA DE LA MOVILIDAD

EN UN ARTÍCULO dedicado a calibrar el impacto que tuvo en la evolución del relato de viaje que quien se desplazaba y lo narraba pasara de ser un viajero profesional como era el caso del peregrino, el explorador, el mercader o el embajador a ser un escritor, el profesor Philippe Antoine recuerda que Stendhal afirmó en *Memoires d'un turiste* «Ceci n'est pas un livre d'exactitude» y que Lamartine, aún más contundente, había escrito en su *Voyage en Orient* «Ceci n'est pas un livre, ni un voyage» (2006). Junto a la conciencia de estar creando una obra artística, tales negaciones encerraban una renuncia a seguir los moldes clásicos de una forma literaria a la que se le suponían objetividad y veracidad, pero que en realidad nunca se mantuvo alejada de la subjetividad y la recreación ficcional de la experiencia. Esta ambivalencia, representada por la imagen bifronte de Jano (Carrizo Rueda: 1997, p. 44; Moureau: 2009, p. 273), es de hecho la que sostiene el canon del género, en el que siempre hay libro y hay viaje, y así lo evidencian los binomios que Luis Alburquerque formula y en cuyo balance reposa la definición del relato de viaje: «factual/ficcional, descriptivo/narrativo y objetivo/subjetivo» (2011, p. 32).

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco de un contrato posdoctoral cofinanciado por el Fondo NextGenerationUE, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, el Ministerio de Universidades y la Universidad de Salamanca a través de las «Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español para 2021-2023» en la modalidad Margarita Salas. Además, se enmarca en el proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

Delimitado en unos parámetros formales claros y estables, este relato ha mantenido además una posición limítrofe o periférica en el sistema literario. Sin embargo, en un contexto en el que el mercado y la tecnología garantizan la ininterrupción de los flujos y los desplazamientos, las escrituras de viaje cobran especial relevancia. Así ha sucedido durante las dos primeras décadas del siglo XXI, en las que hemos sido testigos de cómo el viaje y la movilidad se han vuelto metáforas omnipresentes en la vida cotidiana (Carrizo Rueda: 2008) y han impulsado multitud de obras literarias. Y en este magma creativo no solo se ha producido una renovación del género literario (Rubio Martín: 2011, 2020; Pastor: 2020), sino que además las escrituras de viaje han ampliado sus contornos a través de obras que combinan formas y soportes o que muestran interferencias con otras artes. De este modo, y en paralelo al proceso por el que la articulación teórica del viaje se complejiza debido a la mediación digital y tecnológica (Carrión: 2008, p. 75), su literatura va abriéndose paso hacia un «arte de viaje», que incorporaría «Internet, cine, escritura, artes visuales» (p. 78).

Al abrigo de estas transformaciones han nacido apuestas teóricas de sumo interés como la «literatura en movimiento» de Ottmar Ette (2008), que aboga por atender la espacialidad del relato de viaje en todas sus dimensiones o las «escrituras nómades» de Belén Gache (2006), preocupadas por el componente espacial en el hecho literario con especial atención a la literatura digital. Y más cercanas a los planteamientos de este trabajo son las «formas errantes» que analiza Graciela Speranza (2012), una serie multidisciplinar de performances, exposiciones, obras literarias o fotografías que, partiendo de una noción vaga o elaborada del viaje, persiguen trasladar el movimiento a la materialidad de la obra misma, o las «poéticas del tránsito» que Carolina Rolle (2016, 2017) mapea a través de un corpus latinoamericano intermedial. No se trata, por tanto, exclusivamente, de demostrar que el viaje o el espacio monopolizan temáticamente los discursos artísticos del siglo XXI sino de subrayar que, además, estos conceptos rigen los procesos compositivos de las obras, tal y como expresa Mireia Feliu i Fabra:

Viatge, trajecte, desplaçament, perifèria... són conceptes dominants en l'art contemporani, tant a nivell formal (excursions, passejos, intrusió en la realitat fora del marc institucional, manca d'objetualitzacions fixes...), com a nivell metodològic (ús d'estratègies de l'antropologia, sociologia, cartografia...). El viatge serveix cada vegada més com a metodologia per aproximar-se a la realitat present i conèixer els seus accidents de manera directa i sense intermediaris, com un principi de composició esdevingut acció, afectant als modes de pensar, entendre i interpretar-la. (2013, p. 42)

Es importante situar estas propuestas en un contexto en el que las dimensiones heroica, didáctica o aventurera del periplo no constituyen en absoluto las princi-

pales motivaciones para emprenderlo. Es el tránsito mismo, el ser en tránsito si se prefiere, lo que impulsa la escritura. Por eso en las poéticas contemporáneas del desplazamiento el periplo no responde a la sed de aventura, a un afán de exploración, a una vocación intelectual o exótica, ni siquiera a un mero interés turístico: los viajeros cuestionan la idea misma de viaje, ya sea por ocuparse de los trayectos más nimios o por desocuparse de la pose de desdeñar a los turistas e incluso de ir detallando cuáles son los escenarios por los que transitan; frecuentemente, también, los escritores se trasladan impulsados por su propia profesión, bien sea para recopilar el material o las experiencias que nutrirán sus páginas futuras, bien para promocionar las ya escritas. En definitiva, hay una despreocupación generalizada por el viaje en muchos los relatos actuales, algo que desde la sociología ya había advertido Eduardo Bericat Alastuey (1994). Según el autor, cuando el viaje se convierte en una actividad cotidiana o cuando su frecuencia permite llamar «hogar» a muchos lugares, el viajero se transforma en un sedentario nómada: su desplazamiento es constante, pero no trascendente, coyuntura que con frecuencia se va a ver trasladada a la creación literaria. Las obras, por tanto, se inscriben en un paradigma de la movilidad donde la experiencia social del viaje no puede desligarse de su recreación artística.

En 2003, John Urry y Mimi Sheller impulsaron la creación del Centre for Mobilities Research. Tras una revisión de los supuestos del giro espacial propusieron una parcelación que desde la sociología atendiera específicamente al fenómeno de la circulación masiva y permanente de personas, mercancías, ideas y comunicaciones, consolidando así el «giro» o «paradigma de la movilidad» (Sheller y Urry, 2016; Sheller, 2017). El concepto, en su segunda formulación, llega a los estudios literarios de la mano de Claire Lindsay (2010), quien lo emplea en su estudio de la escritura de viaje en América Latina para referirse a una doble preocupación por las dinámicas y poéticas del desplazamiento. Se completa así un panorama que venía delineándose desde la década de los ochenta del pasado siglo y según el cual los conceptos espaciales, y muy especialmente los que tienen que ver con el desplazamiento, articulan los discursos del presente. En este sentido, se puede rastrear una línea de pensamiento filosófico y sociológico que va definiendo primero el protagonismo de la arquitectura (Jameson, 1991), de la experiencia urbana (Soja, 1989; Harvey, 1998; Lefebvre, 2013) o de la movilidad de los individuos (Beck, 1998), y más tarde la recurrencia del campo semántico de la mutación (Baricco, 2006; Rosa, 2016). Se trata de la misma tendencia móvil y mudable que pauta el devenir de las poéticas del desplazamiento, resistentes a repetir fórmulas o acomodarse en moldes genéricos sólidos.

La movilidad y la mutación, entonces, actúan como principios rectores de las obras literarias en el género, puesto que los textos surgen de un desplazamiento y el único patrón al que están sujetos es al de la inestabilidad de la forma. Nos refe-



rimos a obras como *Poste restante*, de Cynthia Rimsky (2001); *Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec (2008); *Una luna. Diario de hiperviaje*, de Martín Caparrós (2009); *Papeles falsos*, de Valeria Luiselli (2010); *Cómo viajar sin ver*, de Andrés Neuman (2010); *Barra americana*, de Javier García Rodríguez (2011); *Cuaderno alemán*, de María Negroni (2015); *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza (2016); *Barcelona. Libro de los pasajes*, de Jorge Carrión (2017) o *Palestina en pedazos*, de Lina Meruane (2021), entre muchas otras. Pero, además, el catálogo de poéticas contemporáneas del desplazamiento incluye indefectiblemente otras muestras artísticas que, o bien no encajan en la codificación clásica del género, como es el caso de la lírica, o bien pivotan en torno a lo literario pero se construyen como proyectos intermediales, documentales o transmedia. Todas, en definitiva, recurren al viaje como metodología o principio de composición, pero es a estas últimas a las que dedicaremos las próximas páginas.

## 2. CANCIÓN Y POESÍA

Una panorámica amplia de las poéticas del desplazamiento ha de integrar sin duda la lírica entre sus objetos de análisis, y un excelente punto de partida para hacerlo es el cancionero de Jorge Drexler. El uruguayo es el representante de la canción de autor en español cuyo repertorio se inscribe con más claridad bajo el paradigma de la movilidad, tanto por sus melodías y ritmos de influencias transfronterizas como por sus letras e inquietudes compositivas<sup>2</sup>. Su disco de 2014, *Bailar en la cueva*, es paradigmático en ambos sentidos. Grabado en Colombia, contó con la colaboración de artistas de diversas latitudes como el brasileño Caetano Veloso, la chilena Ana Tijoux o los puertorriqueños Calle 13, y está fuertemente imbuido de la música popular latinoamericana como demuestra el protagonismo que adquieren el candombe, la murga, la samba o la cumbia, entre otros géneros. En el plano temático, las canciones transitan por múltiples escenarios entre los que destacan historias de migración o exilio; es el caso de «Bolivia», que narra la huida de la Alemania nazi que llevó a sus abuelos y a su padre al país andino en 1939.

Pero la presencia temática del desplazamiento es una constante en su discografía, repleta de canciones para colocar en el mapa —«Montevideo» (1998), «Milonga paraguaya» (1998), «La luna de Rasquí» (2014), «Uruguay nomás» (2021)— o para cuestionar los arraigos —«Frontera» (1999), «Un país con un nombre de río»

<sup>2</sup> El cantautor siente una especial predilección por la métrica, y en concreto por la décima, desde que Joaquín Sabina le retase a escribir la «Milonga del moro judío» empleando esa estrofa. Esta afición por los ejercicios de escritura, que a menudo comparte en sus redes sociales, ha cristalizado también en «n», una aplicación en la que el usuario puede combinar de enésimas formas la letra y la música de tres canciones compuestas expreso por el artista.

(2001), «Al otro lado del río» (2004), «Milonga del moro judío» (2004), «Equipaje» (2005), «Movimiento» (2017)–. No es, por tanto, casualidad que se abriera paso al público y al reconocimiento internacional con discos como *Frontera* –donde canta los versos «Yo no sé de dónde soy / Mi casa está en la frontera / y las fronteras se mueven / como las banderas» (1999)– y con composiciones como la oscarizada «Al otro lado del río» (2004), tema central de la banda sonora de otra obra de viaje –el del Che en 1952 que dio lugar a la cinta *Diarios de motocicleta*–. Todo ello hace de Drexler un «militante de la mediación» (Lucifora y Lucifora: 2017, p. 82) entre músicas, palabras y, por supuesto, espacios; una militancia que se hace también notar en la mencionada «Movimiento», un verdadero himno al desplazamiento humano: «Nunca estamos quietos somos trashumantes / Somos padres, hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes / Es más mío lo que sueño que lo que toco / Yo no soy de aquí pero tú tampoco / Yo no soy de aquí pero tú tampoco» (Drexler: 2017).

La misma afirmación de no pertenencia se condensa en los versos «En los últimos veinte años / he vivido en más de cien hoteles diferentes» que dan comienzo al poema «Mi casa es la escritura» de Cristina Peri Rossi (2007, p. 9), quizá el más representativo del poemario *Habitación de hotel* en su afán por mostrar la vida trashumante de los que se dedican a la literatura. «Siempre en tránsito / como los barcos y los trenes / metáforas de la vida / en un fluir constante / ir y venir» (2007, p. 9) en un decir de la poeta que se verá replicado en *Cómo viajar sin ver*, de Andrés Neuman: «Seres en tránsito [...] vivimos siempre en varios lugares al mismo tiempo» (2010, p. 15). El libro de la uruguaya, exiliada en España desde hace años, aborda otras cuestiones como la soledad derivada de ese vagar incesante perfectamente representada en «Fin de año en el aeropuerto»: «Cuando todos se hayan ido / me miraré en la gran vitrina / del aeropuerto en penumbra / como una iglesia / pasajera que no va a ninguna parte» (Peri Rossi: 2007, p. 56); pero también sus interrupciones momentáneas en las noches de hotel, donde se acentúa el deseo y se suceden encuentros y desencuentros: «De aquel hotel de Sants / –junto a la estación, para los viajeros / con prisa– / donde una negra tocaba el piano / (*Yesterday, Feelings, / In a Sentimental Mood*) / me fui a las cinco de la mañana / luego de hacer el amor desde temprano» (p. 22).

Todo ello se concita en el poema «Habitación de hotel», que da nombre a la obra, que no por casualidad está colocado en su exacta mitad y que no necesitaría el subtítulo «Hopper» para dialogar con el famoso cuadro de 1931. Si la pintura del estadounidense presenta a la viajera recién llegada de no se sabe qué viaje y preparando un incierto próximo destino, *Habitación de hotel* –el poemario– podría leerse como una larga écfrasis iterativa que retrata la cara más solitaria del viaje: habitaciones vacías a medianoche, aeropuertos –templos del presente convertidos en supermercados–, prisas y equipajes a medio deshacer, afectos virtuales que, como

en «Virus», son fruto de «permitir que el amor viaje por cable / en lugar de viajar por piel» (p. 26). Como ha observado Elena Castro, el deseo y el lenguaje articulan el libro, «ambos en tránsito, ambos mudables» (2010, p. 311). El tránsito y el cambio, la movilidad y la mutación dan lugar a la obra y la definen, al igual que ocurre con *Pasajero de tránsito* (2007), la antología de los poemas viajeros o las crónicas poéticas de Ernesto Cardenal. Y aunque los mapas sean, como escribe María Ángeles Pérez López, «hijos / irreductibles / y sagrados / del error» (2019, p. 31), aún podríamos ampliar esta cartografía de las poéticas líricas del desplazamiento con dos títulos más: *Aunque los mapas* de Raquel Vázquez y *Paisajes con agua en movimiento*, de Melisa Papillo<sup>3</sup>. Los dos poemarios, publicados ambos en 2020, trascienden el eco temático del viaje para construirse como itinerarios sobre una lógica espacial o pulsión del desplazamiento.

### 3. CÓMIC, DOCUMENTAL Y TRANSMEDIA

En las conclusiones a *Viaje contra espacio*, Jorge Carrión aventura dos posibles vías de evolución para la escritura de viaje en el siglo XXI: la primera sería la aceptación y normalización del componente turístico de todo acto viajero del escritor, un planteamiento que conecta con los libros recién mencionados de Cristina Peri Rossi y Andrés Neuman a través la resignificación de los aeropuertos como escenarios de la experiencia viática. La segunda vía vendría abierta por el enlace entre el relato y las nuevas tecnologías o los medios audiovisuales (Carrión: 2009, pp. 168-169) y es donde se ubica la segunda parte de este díptico panorámico.

La asociación de palabra e imagen en el relato de viaje tiene un largo recorrido y conoce diversas modalidades. Si atendemos en primer lugar al empleo de imágenes fijas –grabado, ilustración, fotografía–, es preciso remontarse hasta el siglo XVI y a colecciones como *Grands Voyages* que, desde los talleres de la familia De Bry, alimentaban la imaginación de los lectores con sus grabados y relaciones de destinos lejanos (Muller: 2011, p. 111). Ya entonces la principal función del aparato gráfico en el relato de viaje era ilustrar el itinerario y así se ha mantenido al menos hasta los años sesenta, como puede observarse en obras como *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo (1960) y *Tierra de olivos*, de Antonio Ferrer (1964) (Champeau: 2011, p. 301). Sin embargo, en las obras más actuales con frecuencia encontramos junto a la palabra fotografías que no la acompañan exactamente, sino que proponen un recorrido complementario cuyo potencial expresivo no depende –o al menos no exclusivamente– del texto. De este modo, entre las fotografías o dibujos y los textos no se dan relaciones de éfrasis o ilustración, sino que se establecen negociaciones

<sup>3</sup> Agradecemos a María Ángeles Pérez López que con sus *Mapas de la imaginación del pájaro* nos proporcionara también las coordenadas para ampliar esta cartografía.

más complejas, una colaboración entre los dos medios para la construcción de un sentido nuevo tal y como ha estudiado Magdalena Perkowska para un corpus de la novela latinoamericana contemporánea (2013, pos. 950 de 4010) y como constatamos, por ejemplo, en *Poste restante* o en *Cuaderno alemán*. No se produce una subordinación de la palabra a la imagen o viceversa, sino una yuxtaposición, por lo que la presencia de imágenes no interfiere en la lectura y solicita una interpretación o una lectura, si se quiere, complementaria.

En este tipo de relaciones complejas hemos de situar también los relatos gráficos *Turista accidental*, de Miguel Gallardo (2016) o *Viajes*, de Álvaro Ortiz (2016). Heredero indiscutible del cuaderno de viaje clásico que es fácil imaginar entre las manos de científicos, naturalistas y artistas de siglos pasados, el actual cómic de viaje pone el binomio imagen-palabra a disposición de la expresión del tránsito:

El lenguaje del cómic dispone tanto de los recursos del lenguaje (que como se puso anteriormente, son especialmente útiles para la expresión de la visión subjetiva y pensamientos del autor) y de las potencialidades de la imagen (descripción del objeto, expresividad del trazo, metáfora visual etc.), pero a todo ello se unen también las capacidades específicas derivadas de la secuencia en la que ambos elementos se integran (el zoom, movimiento en el espacio, relación observador-objeto observado, simultaneidad temporal de acciones distintas etc.). (Cuba Taboada: 2015, p. 249)

Como en un sistema de cajas chinas formalistas, en el que unos géneros contienen a otros llevando al extremo los procesos de hibridación, en sus manifestaciones últimas este cómic «incorpora sin problemas fotografías o fotogramas, cartografía y diseño gráfico. Porque, tras un siglo de vigencia, el collage se ha convertido en la principal lógica compositiva de nuestra época de ‘cut and paste’»; así lo afirma Carrión (2018, p. 17) en el especial *Viajes dibujados* de *Altair Magazine*, excelente muestrario de todas las estrategias descritas. Y así lo corrobora su *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*, obra en la que el autor se alía con el dibujante Sagar y ambos se adentran en los escenarios urbanos más desfavorecidos y olvidados, porque «en una ciudad hay de todo, pasas del lujo a la indigencia sin solución de continuidad, sin esa línea que separa una viñeta de la siguiente» (2015, p. 55).

Pero es la imagen en movimiento que proporcionan los medios audiovisuales la que va a facilitar un verdadero «uso vehicular del viaje» (Pastor: 2018, p. 174) en el que no solo se habla de él, sino que además se hace desde él. Una excelente muestra de esta complicidad entre el viaje y el arte audiovisual es el proyecto documental «Humano Caracol: Pensar en Movimiento». En 2006, en el marco de los encuentros interdisciplinarios *Periferiak* promovidos por el colectivo Periferike, Ixiar Rozas y Dario Malventi impulsaron esta iniciativa con el propósito de explorar las intersecciones en que el viaje, el conocimiento, el pensamiento y el arte confluyen. Como resultado, entre el tres y el siete de octubre de aquel año reunieron

en San Sebastián a la dramaturga y narradora turca Emine Sevgi Özdamar, al poeta y artista español Dionisio Cañas, al editor y narrador mexicano Ramón Vera y al escritor, pintor y crítico francés John Berger, entre otras personalidades. Además, para complementar las jornadas de charlas y talleres, se diseñó una serie documental que finalmente contaría con dos entregas.

El objetivo era que Özdamar y Cañas reflexionaran durante sus viajes a San Sebastián en torno al movimiento y su propia obra de creación, para lo cual fueron acompañados por un equipo interdisciplinar formado por guionistas, periodistas, camarógrafos, críticos y escritores a Berlín y Nueva York, respectivamente. La trayectoria literaria y vital de ambos escritores sirve en cada caso para hacer avanzar el diálogo y el paseo que estructuran *El viaje de Sevgi* (2007) y *El viaje de Dionisio* (2007). Ambos documentales, sin guiones preestablecidos que los condujeran, se construyen entonces sobre la conversación y la caminata, que encarnan respectivamente las poéticas y dinámicas del desplazamiento. Así, las digresiones de los autores sobre el desarraigo en su vida y en su obra se acompañan en pantalla por planos de caminos y de aceras, y mientras el diálogo se preocupa por las construcciones espaciales de la biografía —la arquitectura o los medios de transporte que resultan familiares—, la imagen nos las muestra —el bombo manchego, la red ferroviaria centroeuropea—.

Finalmente, este repaso concluye con la visualización de *Los desiertos de Sonora*, una obra concebida en primer lugar como libro colectivo; después, como cuenta de Twitter y, finalmente, como proyecto transmedia firmado por Paty Godoy<sup>4</sup>. Aunque, en rigor, antes de todo eso fue originado por la tercera parte de *Los detectives salvajes*. De hecho, la lectura de este clásico de Roberto Bolaño motivó a la autora mexicana a emprender el viaje por un territorio que será ya por siempre literario pero que, además, en su trazado cartográfico coincide con el de la infancia de Godoy. Eso la convierte en una metaviajera que no va, vuelve (Carrión, 2009: 26). La historia, entonces, de su regreso a Sonora convoca, junto a la voz y las fotografías de la autora, citas de *Los detectives salvajes* y una serie de entrevistas<sup>5</sup> por las que el lector visitante ha de trazar su propio recorrido.

Godoy, que en 2015 dirigió junto a Kika Serra el webdoc interactivo *Farselona*, reconoce que la alianza de periodismo y tecnología favorece la ruptura de la linealidad y la multiplicación de capas de lectura en las historias que se narran (Tejedor:

<sup>4</sup> El libro vio la luz como *Los desiertos de Sonora* en *Altaïr Magazine* (2017). En cuanto a la cuenta de Twitter @DesiertosSonora, se puso en marcha el 11 de abril de 2017, un mes antes de la presentación del proyecto, que tuvo lugar el 26 de mayo en Hermosillo, Sonora.

<sup>5</sup> Los entrevistados son Juan Villoro, Sergio González Rodríguez, Jorge Carrión, John Gíbler, Valerie Miles, Iván Ballesteros, Bruno Montané —amigo de Bolaño e hijo de Julio Montané, autor del *Atlas de Sonora*— y Diego Osorno.

2021, p. 239). Así sucede en *Los desiertos de Sonora*, que como la literatura hipertextual requiere la iniciativa y las decisiones del «lectoespectador» (Mora, 2012); este puede seguir el itinerario ofrecido o emprender uno propio y se moverá por distintos niveles de navegación: lectura, escucha, visionado de fotografías o vídeos, e incluso puede rotar con su ratón las imágenes que en pantalla son presentadas en un formato de 360°. Pero en la obra destaca especialmente el paisaje sonoro que acompaña en todo momento a la creación: los sonidos del desierto, de la calle, del coche que lleva a la viajera por esa «carretera larga y de cunetas rasas» (Godoy, 2017), de las estaciones de radio que animan su trayecto y lo involucran sin remedio en el triángulo que Godoy imagina para su desierto: «entre el cartógrafo que los redibujó, el escritor que los reinventó, yo que los releo» (Godoy, 2017). El protagonismo del paisaje sonoro provoca también, acaso inesperadamente, nuevas conexiones literarias tras la publicación de la novela *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli (2019). Más allá de las aliteraciones compartidas por ambos títulos y de las travesías por parajes desérticos que ambas obras afrontan, las confluencias desembocan en el gran interrogante sobre qué es viajar y escribir en el siglo XXI, y cómo conjugar ambas tareas.

#### 4. CONCLUSIONES

Desde hace más de un siglo el relato de viaje ha sido terreno cultivado por los escritores —ahí tenemos a Leandro Fernández de Moratín, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Carmen de Burgos, Ciro Bayo, Camilo José Cela, Maruja Torres o Javier Reverte—, aunque debemos remontarnos apenas unas décadas atrás para que las obras de viaje ocupen posiciones centrales en el canon particular de cada autor —como es el caso indiscutible de Reverte o como se reivindica para Pardo Bazán o Unamuno con el impulso editorial y el soporte crítico a sus creaciones viajeras—. Pero ni el libro ni el viaje son realidades monolíticas y del mismo modo que las prácticas de la movilidad evolucionan, volviéndose cotidianas y perdiendo trascendencia, el relato deriva hacia otras formas del discurso como la crónica, el dietario y el ensayo. La siguiente cita de Juliana González-Rivera expresa claramente la multiplicidad de las motivaciones y expresiones del viajero cuando, como formula Beatriz Colombi, «el que escribe es el que viaja» (2004, p. 14):

Quien viaja para crear se vale de la subjetividad del poeta, la ficción del novelista, la pesquisa antropológica, la voz del cronista, la documentación y el contexto del historiador, la fidelidad del periodista al hecho real, la curiosidad sociológica y científica, la conciencia del testigo, el compromiso del corresponsal y la mirada singular del artista. (González-Rivera: 2019, p. 77)

En este fragmento están representados el poeta, el antropólogo, el periodista y el artista, facetas que en combinación con el viaje, que bajo el paradigma de la

movilidad, dan lugar a las poéticas del desplazamiento que trascienden el relato y que han sido objeto de estudio en este trabajo. Entrado el siglo XXI, las escrituras de viaje experimentan nuevas variaciones formales inspiradas por los principios de movilidad y mutación que ejercen su influencia en todos los órdenes. En este contexto se sitúan otras obras susceptibles de integrarse en las poéticas del desplazamiento porque nacen del viaje o tratan de él y además lo toman como pauta metodológica o compositiva. En ellas siempre hay viaje, pero los libros, cuando son el soporte de la creación, ya no son el clásico relato sino poemarios o cómics. Aunque lo más frecuente es que ni siquiera haya libro, sino pista o disco para la canción, vídeo para el documental y web para el transmedia.

Concebido como un *tour* panorámico en el que mostrar unos cuantos ejemplares representativos, este capítulo ha dado cuenta además de la amplia gama de recursos y estrategias que aquellos ponen en juego, desde la invocación temática del viaje hasta la invitación para que el lectoespectador cree en cada navegación un itinerario y una obra nuevos, pasando por la ordenación espacial de los materiales literarios y artísticos o la encarnación misma del movimiento. En suma, al alcanzar los dominios de la poesía, la canción, el cómic, el transmedia o el documental, las poéticas del desplazamiento confirman que, en la actualidad, cada obra instaura su propia forma.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBURQUERQUE, Luis. «El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género». *Revista de Literatura*, 2011, LXXIII, 145, pp. 15-34. <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250>> [12 noviembre 2021].
- ANTOINE, Philippe. «Ceci n'est pas un livre. Le récit de voyage et le refus de la littérature». *Sociétés & Représentations*, 2006, 1, 21. <<https://doi.org/10.3917/sr.021.0045>>. [12 noviembre 2021].
- BARICCO, Alessandro. *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BERICAT ALASTUEY, Eduardo. *Sociología de la movilidad espacial: el sedentarismo nómada*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- CARRIÓN, Jorge. «La literatura vista desde Google Earth». *Revista de Occidente*, 2008, 331, pp. 73-79.
- CARRIÓN, Jorge. *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. S. Sebald*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- CARRIÓN, Jorge. «Imágenes y palabras para (re)imaginar el viaje». *Altair Magazine. Viajes dibujados*, 2018, pp. 8-17.
- CARRIÓN, Jorge y Sagar. *Barcelona. Los Vagabundos de la Chatarra*. Barcelona: Norma, 2015.



- CARRIZO RUEDA, Sofía M. *Poética del libro de viajes*. Kassel: Reichemberger, 1997.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. «El viaje omnipresente. Su funcionalidad discursiva en los relatos culturales de la segunda modernidad». *Letras*, 2008, 57-58, pp. 45-56. <<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4507>> [12 noviembre 2021].
- CASTRO, Elena. «Deseo en tránsito: amor, desamor y erotismo lesbiano en *Habitación de hotel*, de Cristina Peri Rossi». *Letras femeninas*, 2010, 36, 1, pp. 305-318.
- CHAMPEAU, Geneviève. «Texto e imagen en *España de sol a sol* de Alfonso Armada». *Revista de literatura*, 2011, LXXIII, 145, pp. 291-312. <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.265>> [12 noviembre 2021].
- COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina, 1880-1915*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- CUBA TABOADA, Miguel. *Dibujar, caminar. El cómic como cuaderno de viaje: interacciones, estrategias y posibilidades*. Dir. Ignacio Pérez-Jofre. Universidad de Vigo, 2015.
- DREXLER, Jorge. «Frontera». En *Frontera*. Madrid: Virgin /EMI, 1999.
- DREXLER, Jorge. «Movimiento». En *Salvavidas de hielo*. Madrid: Warner Music, 2017.
- ETTE, Ottmar. *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- FELIU I FABRA, Mireia. *In-quietuds. Nomadismes contemporanis De la pràctica vivencial i la subjectivitat crítica a l'experiència estètica*. Dir. Alicia Vela Cisneros. Universitat de Barcelona, 2013.
- GACHE, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Trea, 2006.
- GODOY, Paty. *Los desiertos de Sonora. Un viaje literario y sentimental por el noroeste de México*. <<http://www.losdesiertosdesonora.com/>> [12 noviembre 2021].
- GONZÁLEZ-RIVERA, Juliana. *La invención del viaje. La historia de los relatos que cuentan el mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- LINDSAY, Claire. *Contemporary Travel Writing of Latin America*. New York: Routledge, 2010.
- LUCIFORA, María Clara y LUCIFORA, María Inés. «Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva* de Jorge Drexler». *AdVersus*, 2017, 14, 32, pp. 76-101. <<http://www.adversus.org/indice/nro-32/articulos/XIV3204.pdf>> [12 noviembre 2021].
- MORA, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- MOUREAU, François. «Réflexions sur l'image et le voyageur à l'âge classique: De Janus à Hermès». *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 2009, 33, 3-4, pp. 273-285.
- MULLER, Christoph. «Los diarios de viajes y las Bellas Artes. Del dibujo ilustrador a la obra artística autónoma». En MUSSER, Ricarda (ed.). *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 109-120.
- NEUMAN, Andrés. *Cómo viajar sin ver*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- PASTOR, Sheila. «Itinerarios de la palabra y la imagen en el proyecto documental *Humano Caracol: Pensar en Movimiento*». En GUTIÉRREZ SANZ, Víctor, GONZÁLEZ



- ESCUADERO, Irene, ROMERO VELASCO, Pablo y CAMODECA, Paulo Daniel (eds.). *Fronteras de la literatura y el cine*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2018, pp. 169-180.
- PASTOR, Sheila. *Las derivas del viaje y su relato. Dinámicas y poéticas del desplazamiento en la literatura hispánica del siglo XXI*. Dir. Francisca Noguero Jiméneez. Universidad de Salamanca, 2020.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles. «Todo nombre». *Mapas de la imaginación del pájaro*. Valencia: Ejemplar único, 2019.
- PERI ROSSI, Cristina. *Habitación de hotel*. Barcelona: Plaza & Janés, 2007.
- PERKOWSKA, Magdalena. *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013 [Kindle].
- ROLLE, Carolina. «Poéticas del tránsito. El arte latinoamericano contemporáneo desde un análisis transmedial». *Alea*, 2016, 18, 2, pp. 210-218. <<https://www.redalyc.org/pdf/330/33046367004.pdf>> [12 noviembre 2021].
- ROLLE, Carolina. «Poéticas del tránsito en el arte latinoamericano contemporáneo: Presentación». *El Taco en la Brea*, 2017, 6, pp. 129-143. <<https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6967>> [12 noviembre 2021].
- ROSA, Hartmut. *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Madrid: Katz, 2016.
- ROZAS, Ixiar. *Humano Caracol (1). El viaje de Sevgi*. Donostia: Arteleku, Koldo Mitxelena Kulturunea, Gipuzkoako Foru Aldundia, 2007.
- ROZAS, Ixiar. *Humano Caracol (2). El viaje de Dionisio*. Donostia: Arteleku, Koldo Mitxelena Kulturunea, Gipuzkoako Foru Aldundia, 2007.
- RUBIO MARTÍN, María. «En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género». *Revista de Literatura*, 2011, LXXIII, 145, pp. 65-90. <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.252>> [12 noviembre 2021].
- RUBIO MARTÍN, María. «Cuando ya se ha visto todo: una aproximación a las categorías y formas del viaje contemporáneas». En MARTÍNEZ SÁNCHEZ-MATEOS, Héctor y RUBIO MARTÍN, María (eds.). *De Marco Polo al Low Cost. Perfiles del turismo contemporáneo*. Madrid: Catarata, 2020, pp. 23-38.
- SHELLER, Mimi y URRY, John. «Mobilizing the new mobilities paradigm». *Applied Mobilities*, 2016, 1, 1, pp. 10-25. <<https://doi.org/10.1080/23800127.2016.1151216>> [12 noviembre 2021].
- SHELLER, Mimi. «From spatial turn to mobilities turn. *Current Sociology*, 2017, 65, 4, pp. 623-639. <<https://doi.org/10.1177/0011392117697463>> [12 noviembre 2021].
- SOJA, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- TEJEDOR, Santiago. *Periodismo y viajes. Manual para ir, mirar y contar*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2021.

# CANÓNICOS Y METACULTURALES: LA METACULTURA EN OBRAS DE JUAN MAYORGA, ANGÉLICA LIDDELL, RODRIGO GARCÍA Y ERNESTO CABALLERO

JOSÉ CORRALES DÍAZ-PAVÓN  
*Universidad de Castilla-La Mancha<sup>1</sup>*

## 1. CUATRO OBRAS Y UNA METACULTURA

SI EL CANON LITERARIO del siglo XXI puede ser algo más que una selección de nombres avalados por el público, la crítica y la academia, si tiene algún contenido semántico que le otorgue legitimidad epistemológica, es porque los autores en él incluidos comparten, potencialmente, alguna característica que los diferencie y explique su primacía en el mercado literario, aún cuando sus propuestas respondan a coordenadas estéticas e ideológicas diferentes.

Para dilucidar la posibilidad de la existencia de ese contenido en el canon de la literatura dramática actual he escogido cuatro de los nombres que conforman el núcleo del mismo en la creación en castellano en España: Juan Mayorga, Ernesto Caballero, Angélica Liddell y Rodrigo García. Los cuatro, de edades aproximadas, son incluidos –con Llúisa Cunillé, Sergi Belbel y Antonio Álamo– en el *Análisis de la dramaturgia española actual* de José-Luis García Barrientos (2016). Juan Mayorga es miembro de la RAE y ha recibido tanto el Premio Nacional de Teatro (2007) como el de Literatura Dramática (2013), galardón que un año antes que él recibió Angélica Liddell, considerada, junto con el hispano-argentino Rodrigo García, punta de lanza del teatro vanguardista europeo (Rousselle, 2019). Por su parte, Ernesto Caballero dirigió, entre 2011 y 2019, el Centro Dramático Nacional

<sup>1</sup> El siguiente trabajo se ha realizado gracias a la financiación del programa propio de contratos predoctorales de la Universidad de Castilla-La Mancha, susceptible de cofinanciación por el Fondo Social Europeo [2018/12504].

español y comparte con Liddell la distinción de caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia. En tanto que en el espacio disponible es imposible analizar la producción completa de estos cuatro autores, he optado por seleccionar una obra de cada uno: de Mayorga, *Himmelweg* (2002); de Liddell, *El año de Ricardo* (2005); de Rodrigo García, *Prefero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2004) y de Caballero, *La autora de Las Meninas* (2015).

Sin embargo, para explicar tanto la elección de los nombres como de las obras debemos partir de una visión general de las corrientes estéticas que mejor definen su producción. Una sería, *grosso modo*, la del teatro posdramático, corriente estética dominada, desde el punto de vista de la escritura dramática, por la creación de «textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético», textos no pensados para su representación de acuerdo a los códigos tradicionales del teatro (Cornago, 2006, pp. 222-223), sino que evolucionan hacia el juego con la emergencia de lo real dentro del escenario, a la evidencia de la puesta en escena en cuanto que performance, como en los casos de Liddell y García (Rousselle, 2019). Por contraste con este teatro posdramático podríamos denominar como «teatro dramático posmoderno» a la segunda corriente estética de la que me ocuparé aquí: este marbete acogería la producción de Mayorga y Caballero, caracterizada por una estética de corte continuista entre lo moderno y lo posmoderno en la que confluyen lo paradigmáticamente dramático –tal y como se configuró hasta finales del siglo XIX– con recursos metateatrales y metaliterarios que menoscaban el realismo presuntamente mimético. Por expresarlo de otra forma: en las obras de Mayorga y Caballero los actores interpretan a personajes capaces de comunicarse de acuerdo con los presupuestos de una psicología coherente, hay acciones, tiempo y espacios reconocibles, etc., pero todo ello subsumido en una arquitectura dramática que incide sobre su carácter de convención literaria, de ficción. No es una estética estrictamente realista, pero tampoco se detecta la deconstrucción hacia lo «real» que preside la práctica posdramática, sino que se define, dentro de su reclamación de lo ficcional, por la tensión entre lo mimético y lo ilusorio, de igual forma que en lo posdramático opera la tensión entre lo performativo y lo ficcional.

A partir de esta división resultaría natural suponer que, llevadas por la inercia de la lógica común de sus presupuestos estéticos, las obras de Mayorga y Caballero, por un lado, y de Liddell y García, por otro, tienen más en común entre sí que con las de la otra pareja. En gran medida esto es cierto, pero para trascender a un nivel discursivo que sea válido para los cuatro he optado por comparar a Mayorga con Liddell y a García con Caballero. Confío en que el desarrollo de esta comparación se justifique a sí mismo.

Sin embargo, la selección de obras responde a su impronta metacultural, si entendemos la metacultura como aquel discurso en el que «culture, however defined, speaks of itself. More precisely, it is discourse, however in which culture addresses its own generality and conditions of existence» (Mulhern, 2000, p. xiv). Mulhern define la metacultura a partir del análisis de dos tradiciones, de corte anglosajón, complementarias pero distintas, la *Kulturkritik* y los estudios culturales. Ambas compartirían la supeditación de la política a la cultura, pero desde coordenadas antagónicas: la *Kulturkritik* de entreguerras primaría la «alta cultura» como transmisora de valores superiores y amenazados por el progreso técnico favorecido por la política; mientras que los estudios culturales de posguerra disolverían el ámbito de lo político en una noción de la cultura en la que no tiene vigencia la distinción entre culto y popular, alta y baja cultura. Mi propuesta parte de Mulhern pero se distancia de su concepción de la metacultura en tanto que no centraré mi análisis en textos de corte ensayístico sobre la idea de cultura, sino de textos literarios en los que la cultura se enfrenta bien a la política en su vertiente totalitaria (Mayorga y Liddell), bien al consumismo (García y Caballero). A través del análisis de estas obras quisiera demostrar que el canon de la literatura dramática española actual está atravesado por un carácter metacultural que desacraliza la trascendencia de la cultura como depositaria del sentido de lo humano y menoscaba los valores sociales –de mejora política y moral– que esta trascendencia podía legitimar.

## 2. CULTURA, ILUSTRACIÓN Y BARBARIE

Indica José-Luis García Barrientos que «*Himmelweg* (*Camino del cielo*) es, hasta el momento, la obra maestra de Juan Mayorga, que se perfila cada vez más, con esa rara propensión monárquica del teatro, como el dramaturgo español hegemónico de las últimas décadas» (2016, p. 225). Resumidamente, la obra deconstruye la visita de un delegado de la Cruz Roja a un campo de exterminio nazi y los preparativos para hacer de los judíos en él encarcelados actores de la representación con la que convencer a ese delegado de que nada extraño estaba sucediendo. Se trata, así, de una obra de teatro de la memoria que, no obstante, puede ser leída en clave política: su trama y el momento de su recepción, en los años finales de la segunda legislatura de José María Aznar, llevan a Jordi Gracia y Domingo Ródenas a leer la obra como como un drama «sobre las mentiras que rodearon la guerra de Irak» (2011, p. 928).

Desde el punto de vista metacultural el personaje más relevante de *Himmelweg* (2002) es el comandante nazi que dirige el campo, diseña la añagaza y fuerza a los judíos a participar en ella, un personaje construido como «un hombre culto y al tiempo un verdugo que no ve a los judíos del campo como seres nacidos para la felicidad, sino como medios para realizar su propio deseo» (Mayorga en Aznar Soler,

2011, p. 68). De hecho, en el comandante convergen dos tópicos contradictorios: el de Alemania como nación civilizada, poseedora de capital cultural y humanístico, y el de los nazis como inhumanos. En la ficción mayorguiana la contradicción de estos dos lugares comunes emerge en la justificación de la misión del comandante: «De boca en boca circulan misteriosas historias acerca de nosotros. El mundo oye esas historias y se pregunta: ¿es posible? ¿Es posible en un pueblo de pensadores y poetas, en el corazón de Europa? Por eso estamos aquí, a punto de iniciar un proyecto» (Mayorga, 2014, p. 318). El comandante hará uso de su propio capital cultural en el acto III de la obra, monólogo en el que los espectadores son tratados como unos nuevos delegados de la Cruz Roja a punto de iniciar otra visita al campo, y en el que la cultura se utiliza tanto como forma de distracción —la biblioteca como objeto de la mirada de los espectadores, que desvían su atención de lo que sucede alrededor de ella—, como prueba que desmiente la animalidad de los nazis y como forma de halagar el orgullo cultural y nacional de esos nuevos delegados:

Echen un vistazo a mi biblioteca: eso es Europa para mí. [...] La gente piensa que somos animales, pero miren mi biblioteca. Cuando me destinaron aquí, traje conmigo cien libros. Ni más ni menos: cien. Los mejores. Reconocerán algunos que compré en su país. Ya, ya sé, no han venido a mirar libros, están impacientes por empezar la visita. (Mayorga, 2014, p. 313)

El inicio de esa visita, sin embargo, se dilatará una y otra vez mientras el comandante justifica la necesidad del nuevo mundo que la II Guerra Mundial está creando, nos predispone contra los judíos —que deben, supuestamente, sentirse preparados para la visita de los espectadores puesto que «no les gusta que unos extraños merodeen en sus vidas. Ellos no son como nosotros, como ustedes y yo» (Mayorga, 2014, p. 313)— y hace referencia a la Solución Final, camuflada bajo los giros lingüísticos de la técnica y la burocracia, una forma de expresión que, sin embargo, es rechazada como incompatible con la biblioteca del personaje: «[...] no es mi lenguaje, vean mi biblioteca. No es mi lenguaje, pero es el lenguaje que corresponde al caso, un lenguaje de objetivos y decisiones» (Mayorga, 2014, p. 315). Se establece así una identificación, por oposición a los judíos, entre los espectadores y el comandante, identificación que facilita la segunda de las operaciones que lleva a cabo el jerarca nazi: si el lenguaje de la burocracia no es el del comandante y su biblioteca —símbolo de los valores humanistas hipostasiados en el canon cultural de Europa— tampoco es el de los espectadores; pero si aquel acepta que es «el lenguaje que corresponde al caso» nos exponemos a aceptar, con él, el lenguaje del genocidio y, por tanto, el genocidio mismo.

La biblioteca es, como hemos visto, un *leitmotiv* recurrente en el acto III —es, de hecho, la última palabra que el comandante pronuncie en su monólogo, reiterando a los espectadores la orden «echen un vistazo a mi biblioteca» (Mayorga, 2014,

p. 316)–, utilizada como elemento que asegura la continuidad entre el programa político nazi y los valores simbólicos asociados a Europa y la cultura. Los libros reaparecerán en el acto iv, cuando el comandante utilice la *Poética* de Aristóteles y obras de Shakespeare como inspiración para organizar el espectáculo con el que engañar al delegado. En esa misma sección el militar se distraerá leyendo un libro mientras exige al líder de los judíos a elegir a cien de los presos<sup>2</sup> para convertirse en los actores de ese espectáculo, condenando a los demás a la «enfermería» bajo la que se camuflan los hornos crematorios. La contradicción entre los libros y los valores humanistas (especialmente el respeto por la vida humana) es mostrada en toda su crudeza. Así, señala Enrico Di Pastena que

[...] la idea iluminista de que las luces y el saber pueden por sí solas con la barbarie es seriamente puesta en entredicho en *Himmelweg* (y por la historia del siglo xx). Para ser efectivas, aquellas conquistas han de ser fecundadas con una conciencia crítica que lleve a una postura ética, que no puede sino empezar por el individuo si se pretende verla reflejada en el cuerpo social. (2010, p. 37)

La vinculación entre la cultura como agente del progreso moral y la herencia de la Ilustración será, también, el tópico que desmienta Angélica Liddell en *El año de Ricardo* (2005). La dramaturga presentaba el espectáculo como un cuestionamiento de la impronta ilustrada de las sociedades occidentales de los primeros años 2000:

No queda más remedio [...] que revisar la herencia de la Ilustración en relación a las democracias imperfectas. ¿Estamos acaso más cerca del Imperio Romano que del [sic] 1789? ¿Somos realmente hijos de la Ilustración? ¿Cuáles son las fisuras democráticas de las que se aprovecha el tirano para ejercer su despiadado dominio y llevar a cabo sus aspiraciones ilícitas dentro de la legalidad? (Centro Dramático Nacional, 2007, pp. 4-5)

Para mostrar estas fisuras Liddell utiliza un remedo del Ricardo III de Shakespeare y lo convierte, tras organizar el asesinato de su hermano, en el presidente democráticamente elegido de un indeterminado país occidental<sup>3</sup>. Una vez en el poder pondrá en marcha un programa político de degeneración democrática e institucional, connivencia entre el poder económico y el político y opresión e invasión de

<sup>2</sup> Exactamente el mismo número de volúmenes de la biblioteca del comandante, lo que vincula su «darwinismo cultural», producto del interés por los *mejores* libros –una mutilación cultural basada en una sospechosa regla de excelencia–, con la implícita condena a muerte de todos aquellos judíos que no contribuyan a mejorar la ficción que quiere mostrar al delegado de la Cruz Roja.

<sup>3</sup> Si bien no hay, realmente, ni una trama ni una acción dramáticas clásicas en el texto, que se sustenta por su diálogo intertextual con la obra de Shakespeare y las referencias a la actualidad política.

países tercermundistas –en una clara alusión a las invasiones de Irak y Afganistán–, programa cuya aceptación entre los ciudadanos exige privarles de los medios para confrontar al propio poder establecido. Los libros serán, así, denostados en uno de los parlamentos que Ricardo dirige a los ciudadanos-espectadores<sup>4</sup>:

Quiero demostraros que estos libros no os servirán para comer.  
 No aliviarán la dureza de vuestros trabajos.  
 No os calentarán más en invierno.  
 Ni siquiera calentaron a los desgraciados que los escribieron.  
 No van a impedir que vuestros hijos vayan a la guerra y mueran jóvenes.  
 No.  
 Necesito que confiéis en vuestra ignorancia.  
 Necesito que tengáis fe en vuestra ignorancia.  
 Vuestra ignorancia solucionará los problemas causados por la inteligencia.  
 Vuestros problemas están por encima de la cultura.  
 ¡Por encima de la cultura y de la inteligencia!  
 Debéis confiar en mí,  
 en todos esos discursos que estoy preparando con tanto amor. (Liddell, 2018, pp. 58-60)

No obstante, Ricardo no se va a conformar con sumir a su pueblo en la ignorancia. La cultura tiene un lugar especial en el programa político del tirano, en tanto que le permite traspasar los valores asociados a la cultura al ámbito de la política –la idea de que una nación de un alto nivel cultural no puede ser políticamente bárbara– y lograr así la aquiescencia de la ciudadanía y la impunidad de sus crímenes. El modelo de Ricardo son los nazis y el pueblo alemán, según un discurso que dirige a sus cómplices:

Claro que tampoco descuidaremos la cultura.  
 Nos convertiremos en judas ilustrados.  
 Nos haremos pasar por hombres de letras,  
 educados y sensibles,  
 lectores de Shakespeare y de Cervantes,

<sup>4</sup> Tanto Mayorga como Liddell construyen personajes que dirigen monólogos a un público que tiene una doble posición: la que les otorga la trama –delegados de la cruz Roja o súbditos/cómplices de Ricardo– y les hace objetivo de la manipulación de estos personajes, manipulación que, para ser efectiva, debe ocultarse; y la de espectadores que deben identificar la vigencia de esa manipulación en la realidad externa a la ficción dramática de la que, en tanto que ciudadanos, participan. Ello requiere una negociación entre la ocultación y la exposición de los mecanismos de esta manipulación; negociación que menoscaba, de forma más evidente en Liddell que en Mayorga, el carácter de ficcional del texto en tanto que ella se decanta por una mayor exposición de la manipulación, por muy inverosímil que sea.

amantes de Schubert.  
Haremos como los nazis,  
les engañaremos,  
les diremos que somos un pueblo culto.  
«Hombre, hombre, en comparación con África somos un pueblo culto».  
Se lo tragarán.  
Se creerán perfectos.  
De esa manera no considerarán la posibilidad de mejorar.  
«Hombre, hombre, en comparación con África, con esos salvajes».  
Tenemos la suerte de contar con un pueblo mediocre,  
tan mediocre como el alemán.  
Cuanto más mediocre más bárbaro.  
De eso tenemos que aprovecharnos.  
La fórmula es Cultura sin Educación.  
¡Cultura sin Educación!  
Así son los demócratas.  
Leen poco y cuando leen no aprenden nada,  
no extraen ni una sola lección moral.  
Analfabetos morales. (Liddell, 2018, pp. 75-76)

Liddell apunta así a la misma falla en la idea de cultura que había señalado Mayorga: la de que de ella se obtiene, necesariamente, una mejora moral y un refuerzo de las actitudes democráticas. Sin embargo, la cultura puede también expresar contenidos trascendentes. Si los nazis enseñan al Ricardo de Liddell el camino para una manipulación política de los valores de la cultura, Primo Levi y otros supervivientes de la Shoah demuestran que las palabras pueden, a pesar de todo, transmitir algo que va más allá de su literalidad y que explicaría, y justificaría, la supervivencia de los libros y las bibliotecas:

[...] de alguna manera esos judíos hicieron algo con la memoria...  
Una transmisión...  
Una contaminación...  
Como si el lenguaje hubiera ido más allá, más allá...  
más allá de lo escrito.  
Como si lo escrito sudara,  
Sudara en el aire...  
O si no,  
cómo os explicáis que las bibliotecas estén llenas de miles de libros que nadie lee.  
(Liddell, 2018, p. 85)

Este valor trascendental de la escritura será el que determine el futuro de Ricardo: una vez fuera del poder, y nombrado doctor *honoris causa* –simbólicamente indultado de sus crímenes por la academia y la cultura–, anuncia a su lugartenien-



te, el también shakespeariano Catesby, en las palabras finales de la obra, que «está a punto de empezar otra guerra, Catesby./ Pero ahora tengo que dedicarme a la cultura./ Ahora tengo que escribir, Catesby, Honoris Causa, tengo que escribir» (Liddell, 2018, p. 111). Hoy no dudaríamos en tachar de «guerra cultural» aquello que el Ricardo liddelliano de 2005 evidencia: que en la cultura también se lucha por la posesión de una serie de valores simbólicos, entre ellos la legitimización de las guerras materiales.

«No la mera acumulación de cultura, sino una relación crítica con la cultura, tal podría ser el eje de un humanismo capaz de hacer frente a la barbarie» (Mayorga, 2016, p. 28) escribió Mayorga en 1999, a cuenta del papel de la cultura en el mundo globalizado del «fin de la historia» y posterior a la Shoah. La desacralización entre la cultura y el humanismo es patente: no la cultura, sino la cultura acompañada de la crítica es la transmisora del humanismo que mejora la condición humana, idea que adquirirá forma dramática, entre otras piezas mayorguianas, en *Himmelweg*. La misma concepción sostiene Liddell en *El año de Ricardo*, texto en el que la cultura es utilizada como legitimización de un poder tiránico que, a pesar de todo, no logra hacerse con todo el potencial que albergan las palabras, y en el que reside parte de la trascendencia que la Modernidad ilustrada concedió a la cultura<sup>5</sup>.

### 3. CULTURA Y CONSUMO

La metacultura no se reduce a la relación entre los libros y la política o la moral: el discurso metacultural en las obras elegidas de Rodrigo García y Ernesto Caballero, de hecho, orbita en torno a una pinacoteca de especial significación para España: el Museo del Prado. En *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2004) Rodrigo García construye un monólogo que, desde las palabras iniciales, se articula en torno a la oposición entre la adquisición de bienes materiales y el disfrute de bienes culturales, oposición que implica una jerarquía cifrada en el verbo que inaugura la obra:

Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta. Prefiero que me quite el sueño Goya a que me lo quite Adidas, Pescanova o Volkswagen

<sup>5</sup> Liddell lo ilustra con la resistencia a los propósitos de Ricardo de las obras de los supervivientes de la Shoah y, particularmente, con el poema de Levi «Si esto es un hombre» (Liddell, 2018, pp. 88-89). En 2008 Mayorga escribirá, a propósito de *Wstawac*, versión escénica de textos de Levi articulada por el propio dramaturgo entre los que se encuentra ese poema, lo siguiente: «la palabra de Levi es [...] memoria capaz de hacernos más vigilantes y más resistentes frente a nuevas y viejas formas de barbarie. Esa palabra [...] debería convertir en quien la oiga en testigo de aquello que nunca ha de repetirse» (Mayorga, 2016, p. 408).

[...]. Si no puedo dormir una noche, joder, al menos que sea por un cuadro de Goya. Y no por un coche que no puedo comprar. [...] Ni por haber llegado otra vez tarde a las rebajas a pillar lo más barato de lo peor, que era para lo que nos alcanzaba el dinero. (p. 431)

Para hacer realidad esta preferencia, para escapar de la psicosis del consumo que le atrapa, el personaje que construye García<sup>6</sup> traza un plan: utilizará los ahorros de su vida, cinco mil euros, en un día de juerga con sus hijos, de seis y once años, que culmine con el allanamiento nocturno del Museo del Prado. Los niños, sin embargo, prefieren ir a Disneylandia porque

[...] para comprender la tristeza de hombre moderno, mejor un ratito con Mickey Mouse en persona, o sea, un chaval mal pagado que curra 12 horas calcinado bajo un traje de peluche sin agujeros para respirar, que pasear frente a *Saturno devorando a sus hijos* o el *Duelo a garrotazos* o a cualquier cosa que hayan pintado Goya, Velázquez, Zurbarán o El Bosco me dice el mayor de mis dos chavales. (García, 2013, p. 432)

Al margen de la clara destrucción de cualquier atisbo de realismo en la construcción psicológica de los niños como personajes latentes, en ellos vemos una diferencia crucial con su padre: han perdido la reverencia hacia la alta cultura, de la que se sienten enajenados: «no he heredado ninguna tradición» (García, 2013, p. 433), dirá uno de ellos según el monólogo de su padre, lo que priva de sentido a la visión de las pinturas negras de Goya. Disneylandia y los personajes del universo de la franquicia de animación se convierten en referencias familiares que les permiten soñar con un «rayo de plenitud/en medio de este marasmo estúpido» (García, 2013, p. 433). El padre, sin embargo, busca una diferenciación que alcanza en la idea de que ellos tienen criterio a la hora de gastarse el dinero, criterio derivado de la posesión de una biblioteca que el padre comenzó a reunir a los veinticuatro años, cuando se dijo: «tú no vas a tocar fondo. Y empecé a comprar, intercambiar y pedir prestados y no devolver jamás libros y a robarlos como un enfermo de donde fuera y a quien fuera, da lo mismo: la FNAC, la Casa del Libro, una biblioteca pública o la del padre de mi mejor amigo» (García, 2013, p. 431). Los libros, así, se unen a Goya como camino hacia esa distinción social, en términos de raigambre bourdieusiana, alcanzada por la acumulación de capital cultural:

Porque si algo nos diferencia del resto es que en casa tenemos una biblioteca [...] Y como la biblioteca no es ningún electrodoméstico ni una sola cosa, como la biblio-

<sup>6</sup> Personaje que podría confundirse con el propio dramaturgo, en tanto que habitan en el mismo municipio asturiano.

teca [...] es una coagulación de volúmenes y lomos y tipografías y pensamientos y sueños y cobardías y colores y centímetros de alto, largo y fondo, y de olor a papel; como una biblioteca es todo menos un electrodoméstico, cosa que se ve a la legua, mis chavalotes no dicen nada, pero se fían, joder. Se fían. Y sueltan, finalmente: venga, vámonos al Prado. Que preferimos que nos quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta. (García, 2013, p. 434)

Para continuar con esta acumulación de capital cultural como distinción frente al consumo de objetos materiales defectuosos —«la lavadora está rota, en la tele se ven solo dos cadenas, la plancha perfora la ropa, el lavavajillas jamás funciona, la aspiradora hace un ruido infernal, el móvil no tiene cobertura ni batería y la memoria del Mac petó, pero la biblioteca nos sigue funcionando, joder» (García, 2013, p. 434)— el padre decide contratar por una hora y media al filósofo Peter Sloterdijk, «porque es filósofo y está de moda» (García, 2013, p. 435). Estos dos requisitos desactivan cualquier adquisición de distinción y criterio por parte del padre y reducen su relación con la alta cultura a la mera aspiración, puesto que de Sloterdijk no le interesa nada más que su condición de filósofo de moda para grabar la conversación que tiene con uno de los hijos, poder editarla, venderla y hacerse ricos: «no somos tarados. El Sloterdijk está de moda. Vamos a hacer un libro, nos vamos a forrar y ni se va a enterar» (García, 2013, p. 438). La cultura se reduce a un valor económico, el único que, en última instancia, preside el sistema de valores del padre y de la sociedad fundamentalmente consumista, aunque el mismo personaje no sea consciente de ello. Frente al esbozo de las ideas de Sloterdijk, que permitirían un diagnóstico del malestar de la condición posmoderna-capitalista, el padre solo puede ofrecer a sus hijos las lecciones extraídas del fútbol:

[...] yo les hablo de mi misión educativa y que cada uno da para lo que da. Sloterdijk les habla un rato del ser en cuanto a ser histórico y desheredado y yo los llevo a la cancha [...] en el campo del Atlético se aprenden muchas cosas. La filosofía nihilista y la estoica, por ejemplo. Y si la naturaleza y la vida te han dado algo de sentido del humor, puede que siendo socio del Atlético de Madrid desarrolles una capacidad asombrosa para el pensar cínico, que no es tontería. Lo digo siempre: Diógenes era colchonero. (García, 2013, p. 438)

Nihilismo, estoicismo o cinismo es lo que le queda a una clase baja traicionada en la promesa de mejora económica y cultural, y que nunca llegará a allanar el Museo del Prado, espacio del que simbólicamente está excluida.

Del Prado no saldremos, al contrario, en *La autora de Las Meninas o ¿dónde está el cuadro? (Fábula distópica)* (2015) de Ernesto Caballero. Como indica el subtítulo, se trata de una distopía: la nueva directora del Museo del Prado, Alicia, nombrada por el gobierno de extrema izquierda del partido *Puebloenpie*, encarga a sor Ángela Romo Ruiz una copia de *Las Meninas* de Velázquez para reemplazar

el original, que será vendido a una petromonarquía árabe a cambio del pago de los intereses de la deuda de la España en quiebra de la década de los treinta del siglo XXI. Durante las noches que pasa copiando el cuadro, la monja dialoga con Adrián, supuesto alumno en prácticas de Humanidades que la animará a atreverse a expresar su personalidad yendo más allá de la simple reproducción mimética, en una deriva vanguardista destinada a ensalzar su genio individual y que implica el choque con las directrices de Alicia.

Sor Ángela está, así, expuesta a dos concepciones diametralmente opuestas de lo que es el arte y la cultura. La primera es la de la directora del museo –nombrada por la responsable del ministerio anteriormente conocido como Cultura, reconcebido como «ministerio de participación, integración y estudios de género» (Caballero, 2017, p. 24), en clara alusión a la degradación de la idea de cultura– y en ella se incide en el rechazo a la cultura entendida como «alta cultura» y su sustitución por una experiencia de participación que no imponga requisitos sociales de ninguna clase:

[...] hemos llegado a las instituciones para cambiar radicalmente los paradigmas establecidos, también en el mundo de la Cultura, naturalmente... La Cultura entendida al modo tradicional es un concepto desfasado que se corresponde con una visión elitista de la sociedad... Yo creo en una cultura participativa, una cultura de la igualdad, abierta al ciudadano de cualquier género o condición, una cultura que desalice mitos forjados durante siglos, una estética formalista que se ha desentendido del contenido de las obras, no quiero ofenderla, pero qué sentido tiene toda la colección de pintura religiosa que cuelga de estas paredes, qué mensaje estamos lanzando... Y este cuadro [*Las Meninas*], sin ir más lejos, y sin negarle las virtudes, ¿por qué está tan sacralizado? ¿Por qué nunca se ha sometido a una crítica radical desde la perspectiva de los estudios culturales...? (Caballero, 2017, pp. 60-61)

Adrián, por su parte, tiene clara su interpretación de lo «sagrado» en *Las Meninas*: la reivindicación de la condición del arte sobre la artesanía, sobre la mera reproducción de copias (Caballero, 2017, pp. 45-47). El vigilante incitará a la copista a que asuma plenamente su condición de creadora, en un viaje hacia la experimentación formal que se presenta como una reivindicación del genio individual –sin que haya una reflexión formal subyacente– frente a las exigencias del «activismo social» que Alicia impone al arte y que supone la pérdida del «alma» de los seres humanos (Caballero, 2017, p. 35). Ello no quiere decir que Adrián defienda una concepción tradicional del arte: cuando sor Ángela exprese que «una voz dentro de mi cabeza no deja de recordarme que en el arte existen unas normas que se deben seguir», el sedicente estudiante de Humanidades responderá: «olvídate de todo eso, Ángela. Desde hace mucho el arte se ha liberado de esas servidumbres; ahora uno impone sus propias reglas, nadie es quién para negarle la elocuencia a tus decisiones estéticas [...]» (Caballero, 2017, p. 89). Para la directora del museo sí se

pueden discutir las decisiones estéticas, en tanto que la individualidad artística solo está permitida si expresa los valores sociales correctos: la negativa de sor Ángela a exponer su copia en el Prado por no considerarla a la altura de los maestros es considerada, en tanto que decisión individual, una «absurda coquetería» que interfiere tanto con la dignificación del arte creado por mujeres como con las intenciones del gobierno (Caballero, 2017, pp. 41-42), mientras que el original velazqueño, en tanto que exaltación de la monarquía de los Austrias, es calificado de «arte degenerado» —expresión de evidentes reminiscencias nacionalsocialistas— puesto al servicio de la satisfacción del «ego de artista cortesano» (Caballero, 2017, pp. 60-61).

Sin embargo, tanto la directora como el vigilante coinciden plenamente en el cambio de aquello que la sociedad contemporánea busca en el arte. Para Alicia «la gente ya se ha liberado del aura de las obras, le da lo mismo dónde, cuándo y por qué fueron creadas... esa necesidad de sacralización la han desplazado sobre personas vivas, *celebrities* como usted» (Caballero, 2017, p. 61), mientras que Adrián afirmará que

[...] la gente quiere singularidad, transgresión, igualitarismo, nivelación social: todos disfrutarán proyectándose en usted, una humilde monjita colándose en el Olimpo de los grandes maestros del Arte, dialogando sin complejos con los clásicos, alguien de hoy hablando desde el aquí y ahora. (Caballero, 2017, p. 83)

Lo que nadie parece buscar o querer en el arte es la belleza. No es extraño, así, que sor Ángela, en un trance místico, cite (Caballero, 2017, p. 77) los fragmentos de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin en los que el filósofo señala la pérdida del aura de las obras, de esa «trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse» que presidía el culto profano a la belleza que se instituyó, entre el Renacimiento y el XIX, para sustituir a la función ritual mágico-religiosa del arte premoderno, pérdida que permitía la utilización política del arte (Benjamin, 2018, pp. 202-203). Ese culto profano a la belleza es el que está ausente del proceso de creación y recepción artística que dramatiza Caballero, sustituido por una exaltación de la individualidad del creador que puede ser compatible con la defensa de valores político-sociales considerados correctos. Alicia, de hecho, organiza la campaña que convierte a sor Ángela en una estrella mediática para que el aura de la nueva celebridad ayude al gobierno a convencer a los españoles de la idoneidad de la venta del original de *Las Meninas* (Caballero, 2017, pp. 57-60). Consigue su objetivo, y los ciudadanos, convertidos en «consumidores de Cultura» (Caballero, 2017, p. 20) y usuarios de las redes sociales, aplauden el cambio una vez rechazado el «sentimentalismo identitario» y «poderosas cargas simbólicas» (Caballero, 2017, p. 57) que presidían la relación de los españoles con *Las Meninas*: «el *hashtag*

‘preferimos a sor Ángela a las momias del pasado’ es *trending topic*» (Caballero, 2017, p. 86).

Al final de la obra se dejará en el aire tanto la misma existencia de Adrián —que podría ser una alucinación de la mente de sor Ángela destinada a reforzar la necesidad de reconocimiento que la campaña de promoción gubernamental despierta en la copista— como la de la copia del cuadro: ¿se han vendido de verdad *Las Meninas* o el gobierno dio marcha atrás a pesar de tener convencida ya a la nación española? Caballero no necesita dar una respuesta, porque su obra plantea no nuestra relación con los originales y sus copias, sino lo que le pedimos al mismo concepto de cultura: ¿mejora social, individualismo exacerbado producto de la proyección vicaria en los artistas o trascendencia espiritual?

No es casualidad que Caballero ponga en boca de la directora del Museo del Prado la pregunta por la crítica que los estudios culturales harían de *Las Meninas*: tanto él como García dramatizan la consecuencia más inmediata de la corrosión de la distinción entre alta y baja cultura, su reducción a otra forma de consumo incapaz de ser la guía de lo humano. Las Humanidades, el Museo del Prado, la «tradición», son, en estos textos, un cascarón vacío en los que únicamente se reconocen los valores que los códigos del consumo prescriben: asociación entre el capital económico y el cultural, individualismo extremo y, a la vez, aborregamiento social.

#### 4. CONCLUSIONES

Si retomamos la definición de metacultura como aquel discurso en el que la cultura «addresses its own generality and conditions of existence» (Mulhern, 2000, p. XIV) podemos concluir que las obras aquí analizadas son metaculturales en tanto que plantean el lugar de la cultura en la organización social del siglo XXI. Mayorga en *Himmelweg* y Liddell en *El año de Ricardo* se detienen en su capacidad de confrontarse a un poder alejado de los parámetros del humanismo, un poder capaz de apropiarse de los valores espirituales y trascendentes de los libros y el acto de escribir para cimentar su impunidad social. La cultura pierde esa prerrogativa por la cual a través de ella se llegaba a una forma superior de ser humano —vinculación sobre la que se cimentaría la *Kulturkritik*—, privilegio que la historia del siglo XX —especialmente la de la Alemania nazi— impide asumir.

Rodrigo García en *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* y Ernesto Caballero en *La autora de Las Meninas*, por su parte, afrontan la reducción del arte plástico —y los libros, en García— a un bien de consumo más, que no exige de su consumidor ningún esfuerzo y no ofrece nada más que la ilusoria satisfacción de la aspiración al bienestar individual o social. La experiencia de la exposición a un bien cultural no es así, de forma necesaria, distinta a la del

consumo de cualquier otra cosa –idea que podríamos vincular con la concepción de la cultura de los estudios culturales, en su superación de la dialéctica entre alta y baja cultura–, sean estas obras cosas electrodomésticos o copias de estos mismos bienes culturales de las que está ausente toda reflexión intelectual y «aura».

Esto no quiere decir que Mayorga, Liddell, García y Caballero renuncien a la reivindicación de los poderes de la cultura, en tanto que ello implicaría el abandono de esa forma específica de cultura que es la escritura de literatura dramática, sino que lo hacen desde una visión desacralizada y desencantada de la idea de cultura. Se construyen contra una idea idealizada y *naïf* de la cultura, por lo que podríamos, resignificando el término, calificarlas de «contraculturales». Al mismo tiempo son obras altamente culturalistas –con referencias a Shakespeare, Goya o Velázquez–, socialmente inscritas en el ámbito de la alta cultura –en tanto que sus autores conforman el canon del teatro español contemporáneo, a pesar de sus diferencias formales– que en sí mismas son documentos de (meta)cultura al exponer las fricciones entre los logros concretos de la cultura y la misión y el valor que socialmente se le otorga.

La dimensión metacultural en producción de Mayorga, Liddell, Caballero y García no se limita a las obras aquí analizadas, sino que, al igual que los temas con los que se relaciona –la crítica al consumismo o la exploración de la barbarie política contemporánea–, recorre gran parte de su producción textual. No obstante, esta selección nos permite esbozar un panorama coherente de la formulación común de la metacultura en el canon teatral español actual, que se convierte, entre otras muchas cosas, en el terreno de discusión de la función social de la alta cultura y la vigencia de sus valores trascendentes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZNAR SOLER, Manuel. «Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga». En MAYORGA, Juan. *Himmelweg*. Manuel AZNAR SOLER (ed.) Ciudad Real, Ñaque, 2011, pp. 15-112.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus, 2018.
- CABALLERO, Ernesto. *La autora de Las Meninas*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2017.
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. «El año de Ricardo de *Angélica Liddell*». *Archivo ARTEA* <<http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/07/Liddell-Angelica-dossier-anio-ricardo.pdf>> [20 julio 2021]
- CORNAGO, Óscar. «Teatro postdramático: Las resistencias de la representación». En SÁNCHEZ, José Antonio (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 219-238.
- DI PASTENA, Enrico. «El reloj y la canción. La dimensión metatextual en *Himmelweg*, de Juan Mayorga». *Annali. Sezione Romanza*, LII, 1-2, enero-julio, pp. 29-57.

- GARCÍA, Rodrigo. *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. 2.<sup>a</sup> edición. Segovia: La uña RoTa, 2013.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. «Puesta en escena de lo irrepresentable (Dramaturgia de *Himmelweg*)». En GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (dir.). *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona, 2016, pp. 225-264.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo. *Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución de la Modernidad (1939-2010)*. José CARLOS MAINER (dir.) y Gonzalo PONTÓN (coord.) Barcelona: Crítica, 2011.
- LIDDELL, Angélica. *Actos de resistencia contra la muerte*. 2.<sup>a</sup> edición. Bilbao: Artezblai, 2018.
- MAYORGA, Juan. *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uña RoTa, 2014.
- MAYORGA, Juan. *Elipses*. Segovia: La uña RoTa, 2016.
- MULHERN, Francis. *Culture/Metaculture*. Londres, Nueva York: Routledge, 2000.
- ROUSSELLE, Jeanne. *Le théâtre post-politique de deux «enfants terribles» de la scène européenne: Rodrigo García et Angélica Liddell (2005-2018)*. Carole EGGER y Bernard BESSIÈRE (dirs.). Université d'Aix-Marseille, 2019.





# EXOTEORÍA Y CRÍTICA-FICCIÓN. *LITERATURA CON PARADIÑA*, DE JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ

NOELIA S. GARCÍA  
*Universidad de Oviedo*

## 1. JGR Y LA F(R)ICCIÓN ACADÉMICA

**A** LO LARGO DEL SIGLO XX, diversos textos teóricos de Benjamin, Derrida, Deleuze o Barthes impulsaron la caracterización de una forma de ficción teórica que no solo desestabiliza el concepto tradicional de *literatura*, sino que muestra una conexión entre el discurso académico y la ficción. Roland Barthes, en *Elementos de semiología* (1971), defiende la tesis de que todos los sistemas de signos son susceptibles de convertirse en objetos de estudio, incluso el propio discurso estructuralista. Parte de la consideración de que el semiótico debe entender su propio discurso como un metalenguaje, es decir un discurso de *segundo orden* generado sobre un discurso de *primer orden*. Esta afirmación significa no solo el hecho de que todo discurso sea susceptible de ser interpretado, sino que todo metalenguaje puede convertirse en un discurso de *primer orden*, por lo que desaparecen así la autoridad y la jerarquía de los metalenguajes. Si esta reflexión se traslada al discurso ficcional, implica que todos los discursos, incluso el metalenguaje, y todas las interpretaciones críticas son ficticias, por lo que ningún discurso podrá ser considerado dentro del plano de la *verdad*. En este sentido, Raman Selden afirma que «el mayor pecado que puede cometer un escritor es creer que el lenguaje es un medio natural y transparente, gracias al cual el lector alcanza una sólida y unificada ‘verdad’ o ‘realidad’» (2010, p. 191).

De ahí que la unificación del discurso académico y el literario sea interpretado como el resultado de un proceso híbrido y transversal que dio lugar a una forma de crítica-ficción o ficción académica. Así, escritores como David Foster Wallace entrecruzan ficción, autobiografía y teoría, a la vez que construyen una segunda narración a través de las reflexiones metaficcionales y del sistema de citación académica. Este tipo de ficción muestra cómo se adaptan los mecanismos de la ficción y el discurso teórico, entendido este último como un elemento ficcional más en el

sentido barthiano y que posee una función y una finalidad determinadas. Dentro de este tipo de ficción académica se sitúa el escritor vallisoletano Javier García Rodríguez, cuya obra *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica* no solo muestra los mecanismos de la crítica-ficción académica, sino que abre un nuevo espacio de reflexión, es decir, de «crítica de la razón ficcional», tal y como afirma en el subtítulo de uno de los capítulos que componen el libro (2017, pp. 93-115).

*Literatura con paradiña* fue publicada en el año 2017 por la editorial Delirio y es presentada como un ensayo académico sobre las nuevas líneas hermenéuticas que deben tomar la teoría y la crítica contemporáneas para adaptarse a las nuevas creaciones. Sin embargo, constituye un ejercicio crítico realizado desde la propia teoría que busca descolocar al lector, situarlo en la periferia del sistema literario y hacerlo reflexionar desde el humor sin que se adscriba a ninguna corriente crítica. El lector, por tanto, se enfrentará a juegos metaficcionales que distorsionan la realidad y entorpecen la búsqueda del significado, por lo que le obligarán a realizar una lectura atenta que a la vez lo aleja del mismo y lo descoloca dentro del proceso interpretativo. Como afirma Guillermo Sánchez Ungidos, «el comentario irónico, la diversidad de formas y temas o las digresiones que desbordan el texto, rompen con las proporciones entre escritura y sentido, inauguran un simbolismo *nonsense* cuya llave se encuentra en una concepción hermenéutica del texto literario» (2021, p. 16). Por tanto, García Rodríguez utiliza la ficción como una forma de revisión, problematización y ampliación teórica de la hermenéutica tradicional.

Este juego *nonsense* se refleja a través del calambur que contiene el título y que avanza lo que el lector se va a encontrar en el interior del libro. De hecho, en dos epígrafes a modo de introducción, JGR explica qué es una *paradiña* y avisa de que *Literatura con paradiña* no es un ensayo académico tradicional, sino un ejercicio metaficcional que le obligará a realizar una lectura vertical al mismo tiempo que reflexiona y pone en tela de juicio conceptos teóricos como *canon*, *sistema*, *historia de la literatura*, *ficción*, *autor*, *crítica literaria* o *alta frente a baja cultura*, pero lo más importante es el *delectare* del receptor con el ejercicio crítico. Es importante destacar, en este sentido, la pérdida de la parte lúdica propia de los textos, ya que se tiende al análisis y a la teorización, una pérdida que se recupera a través de las páginas del libro al demostrar no solo que la teoría puede divertir al lector, pues no deja de ser ficción, sino también que el humor sirve para potenciar la parte didáctica, el *prodesse*.

Volviendo al calambur generado con el significado de la *paradiña*, cabe destacar que el término alude en el lenguaje deportivo, concretamente en el fútbol, a una forma de lanzar un penalti realizando una pequeña parada, sin que el jugador llegue a detenerse por completo, justo antes de tocar el balón. De esta forma, el jugador busca una reacción anticipada del guardameta para así ejecutar el tiro cuando esté desestabilizado o en una posición incómoda. Por tanto, la *paradiña* trae asociado el

significado de desestabilización e incomodidad en el receptor del balón, la misma desestabilización y, posiblemente, incomodidad inicial del receptor, que sufre el efecto que Laro del Río Castañeda describe en los siguientes términos:

No es difícil que el lector ceda por instantes, exhausto ante tal cantidad de paradojas, oxímoros, altibajos de culturas, fragmentos entretejidos y oquedales textuales, y piense en la posibilidad de que cada uno de los textos de *Literatura con paradiña* –especialmente los primeros, y esta ordenación no es baladí– no sea sino un ejercicio agongorinado, puro goce autorial. (2017. p. 271)

Los cinco títulos (o quizás mejor *paradiñas*) que componen el libro («*Mutatis Mutandis*», «Lyrica® (patología y tratamiento)», «Narratología para *dummies* (crítica de la razón ficcional)», «Cultura del post y sociedad Thermomix™: géneros literarios y consumo» y «Contra Aristóteles vivíamos mejor») abren un espacio de indeterminación crítica que afecta tanto a su significado total, interpretado como un todo unitario, como a cada una de las *paradiñas* que la componen de manera individual, por lo que la participación del lector deberá ser activa y atenta desde el comienzo. Jara Calles explica este pacto de lectura en dos direcciones:

Por un lado, explicando la naturaleza de las zonas grises que surgen en los textos, dadas sus claves compositivas, y por otro, contextualizando algunos de los fundamentos que dieron lugar a la estructura de este volumen, en constante tensión entre el centro de sentido (la comprensión holística de la obra) y su periferia textual. Se trata, en definitiva, de un procedimiento de *revelación*, que juega al despiste tanto como a poner entre las cuerdas los presupuestos y estrategias habituales de interpretación. (2018, p. 179)

En resumen, la obra mezcla la narración ficcional con el discurso académico teórico-crítico, a la vez que intercala estudios culturales y un conglomerado de citas de diversa índole temática. Las diferentes formas de escritura que se presentan configuran un texto indeterminado genéricamente –cuestión planteada brevemente en el análisis de la primera *paradiña*– y motivan una interpretación múltiple y diversa que se origina a partir de su deriva hacia el *nonsense*.

## 2. PRIMERA PARADIÑA: *MUTATIS MUTANDIS*. UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA NARRATIVA MUTANTE ESPAÑOLA

*Mutatis Mutandis*, publicada en la desaparecida Editorial Eclipsados en el año 2009, supone la primera respuesta que ofrece el ámbito académico al fenómeno mutante. En aquel momento, *Mutatis* presenta al lector una reformulación conceptual relativa a la norma clásica en relación con la teoría del *polisistema*, enunciada por Even-Zohar y desarrollada en la cuarta *paradiña* en cuanto a la división

centro-periferia, y ofrece una visión más abierta, modernizada y adaptada a los nuevos tiempos de la ficción en el campo de la teoría y de la crítica literaria. El texto plantea la confrontación, desde una perspectiva paródica e irónica, de las dos estéticas que deben convivir en el panorama literario: la literatura tradicional frente a la denominada *literatura mutante* o *afterpop*. La novela no incide en la estética de la nueva narrativa, sino en su recepción dentro del espacio académico, más concretamente, entre los teóricos e investigadores afines a las formas canónicas, a la vez que explora y hace explotar las fronteras y los límites, no solo de los géneros literarios, sino también de la propia ficción.

En sí misma, *Mutatis Mutandis* no es una obra que se pueda encajar en un género concreto, pues posee características propias de la novela, del ensayo y de un trabajo académico, convirtiéndola en una creación singular. García Rodríguez realiza un estudio teórico-práctico de la narrativa *afterpop* desde la propia ficción, es decir construye un discurso mutante sobre el que trabaja de forma crítica, o dicho de otra forma, hace un ejercicio de reflexión crítica desde dentro de la ficción, pero sin adscribirse a ningún género concreto. Tal y como afirma Vicente Luis Mora en su blog, «me gustaría explicarles de qué va este libro, pero no puedo, porque su género acaba de fundarse con este volumen. Hay teoría pero no es un ensayo; hay narración, pero no es una novela ni un cuento. Planteado como una monstruosidad epistemológica posmoderna, es un libro sustentado en el exceso interpretativo».

Teniendo en cuenta el proceso creativo y la apreciación de Vicente Luis Mora, es necesario prestar atención a la comicidad, propia de las ficciones académicas, que recorre toda la obra, por lo que el concepto teórico que mejor se adapta a su caracterización formal es la denominación que le otorga Javier Alonso Prieto: «ensayo-ficción de campus», formulado sobre «la condensación teórica y poética al mismo tiempo» (Alonso, 2014, p. 69). Este ensayo-ficción académico gira en torno a la idea de «conspiración» y su protagonista, un profesor universitario, especialista en literatura medieval, odia cualquier tipo de literatura (pos)moderna. El fragmento transcrito a continuación refleja su postura ante la nueva generación de críticos:

Yo no soy como los compañeros de la facultad que leen suplementos culturales y novelas actuales, yo no soy semiótico, ni comparatista, ni crítico, ni teórico: no me interesa lo contemporáneo; soy filólogo, historiador de la literatura, de la estirpe de Menéndez Pidal, de Riquer, de María Rosa Lida de Malkiel, de Biruté Ciplijauskaitė; medievalista [...]. (García Rodríguez, 2017, p. 17)

Su férrea postura académica es cuestionada cuando debe investigar sobre las últimas manifestaciones literarias que no son otras que la literatura mutante. Es en este momento cuando comienza a poner en tela de juicio todas las formas literarias y a (sobre)interpretar los textos, entendiendo la nueva literatura como una conspiración que pretende apropiarse de la ficción y destruir las formas tradiciona-

les. El universo conspirador que crea el narrador constituye una farsa literaria que consigue la colaboración activa del lector para transitar por el complejo y balizado camino de la ficción.

Por otro lado, el lector se encontrará con el concepto barthiano de *la muerte del autor* llevado al extremo, pues el profesor, personaje sobre el que se encierran las identidades de *autor*, *narrador* y *protagonista*, está muerto, por lo que será su viuda quien ordene todo su material manuscrito y lo envíe a una editorial. Esta circunstancia hace que «su autor se encuentre desprovisto de toda posición metafísica y reducido a un lugar (una encrucijada) por donde el lenguaje con su infinito inventario de citas, repeticiones, ecos y referencias, cruza y vuelve a cruzar» (Selden, 2010, p. 193). Por tanto, el lector goza de total libertad para entrar en el texto desde cualquier dirección, por lo que no existe una lectura correcta. Así, es libre de abrir y cerrar el proceso interpretativo sin tener en cuenta el significado, de la misma forma que puede disfrutar de ese proceso o «seguir a voluntad el recorrido del significante a medida que se desprende y escapa del abrazo del significado» (Selden, 2010, p. 193). En conclusión, los lectores tienen total libertad para obviar la *intentio auctoris* y considerar muerto al autor.

El cuerpo de la obra lo constituye la transcripción de las notas y trabajos del autor fallecido que forman un conjunto de voces, hipertextos, paratextos, links, paráfrasis, entradas de Wikipedia, citas de obras literarias, etc. El cúmulo de notas que conforman este segundo bloque engloban una gran cantidad de contenido teórico que va desde el paratexto hasta la paráfrasis o las citas y referencias, conformando así la parte (meta)crítica y la escritura mutante *sensu stricto*. A este respecto, Albaladejo sostiene que

El doble plano narrativo en el que, por un lado, se sitúa la narración del hallazgo y transcripción del manuscrito y, por otro, los textos del manuscrito, contiene una tensión narrativa entre estos y aquella [...]. La interconexión discursiva entre las partes de dicho doble plano se ve reforzada por las notas a pie de página que el narrador del discurso englobado, el narrador principal, pone en distintos puntos de los textos del manuscrito y por el discurso metacomunicativo sobre la ordenación de dichos textos en la publicación ficcional del manuscrito [...]. (Albaladejo, 2011, p. 290)

La conexión de todos los elementos que conforman el texto refleja una ejecución minuciosa que expone los vacíos y las tensiones del texto mediante la combinación de elementos de diversa naturaleza, a la vez que subvierte las nociones canónicas de representación tanto del discurso literario como del discurso crítico. Así mismo, a través del cúmulo de referencias refleja el complejo proceso de interpretación que lleva a cabo el receptor de la obra. El narrador parte de la crítica irónica, tanto de los detractores como de los más fervientes defensores de la generación *afterpop* y

vuelca toda la información en una especie de estudio teórico-literario que se convierte en una ficción generada a partir del discurso teórico-crítico, dando un paso hacia la metaficción y ofreciendo al lector un artefacto narrativo tan innovador que su propia naturaleza hace que sea inclasificable genéricamente.

### 3. SEGUNDA PARADIÑA: LYRICA® (PATOLOGÍA Y TRATAMIENTO)

Originariamente, el texto fue publicado en el número 0 de la revista *Actio Nova* en el año 2016 y constituye un ejercicio de teoría-ficción que invita al lector a reflexionar sobre los conceptos vinculados a ambos campos de estudio. Lyrica® no es más que la transcripción del prospecto de un medicamento desarrollado por el laboratorio Pfizer contra el tratamiento de la ansiedad. Muchos de los principios activos que recoge el medicamento pueden aplicarse a la teoría literaria y al análisis crítico de la ficción, por lo que el prospecto debe ser entendido como un espacio múltiple de sentido para llenar de contenido y cuyas ideas o percepciones deben proyectarse más allá del sentido literal del texto. Por ejemplo, si Lyrica® es un medicamento para tratar estados de ansiedad, la Lírica -entendida como género literario- se puede asociar a la manifestación de las afecciones del alma: dolor, sufrimiento, sensibilidad, etc. Los cambios de humor producidos por el medicamento también los poseen los poetas y personajes románticos, por lo que este hecho conduce a la reflexión acerca de la histeria y de las enfermedades mentales en obras como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, por citar una de las más conocidas.

En este sentido, cabe mencionar la teoría de Jacques Derrida enunciada en «Signature Event Context» (1988, pp. 1-25), donde otorga al texto escrito varias particularidades que lo diferencian de su manifestación oral. En primer lugar, el signo escrito puede repetirse fuera del contexto sin tener en cuenta ni al emisor ni al receptor. Así, «Lyrica®» fuera del contexto crítico-ficcional hace referencia a la posología y demás análisis farmacológicos que el laboratorio Pfizer ha desarrollado para el tratamiento de afecciones de carácter psiquiátrico. En segundo lugar, el signo escrito puede romper su «contexto real» y leerse en otro diferente independientemente de la intención del autor, un ejercicio de recontextualización que García Rodríguez ha puesto en práctica y que permite al receptor observar los mecanismos interpretativos en relación con el contexto al generar distintas redes de significados. Por último, el signo escrito está sujeto a lo que Derrida denomina *espacement*, es decir, dentro de una cadena particular este signo se encuentra separado de otros signos a la vez que se separa de la referencia presente, por lo que se puede referir únicamente a algo que no está presente en él. Por tanto, a partir de esta *paradiña* el lector puede realizar diversas reflexiones en torno a conceptos que no se encuentran directamente en el texto, pero que resultan fundamentales para comprender el

sentido último de *Literatura con paradiña*: la presentación de una kantiana crítica de la razón ficcional.

Este tipo de reflexiones y conexiones llevadas a cabo por el lector invitan a profundizar en conceptos como *canon* y *caducidad estética*, ya que cuando se modifica la forma poética se genera un nuevo movimiento literario al que tanto los autores como los críticos deben saber adaptarse, lo que a su vez lleva a hablar sobre la *literatura* entendida como un discurso social en el que tanto creación como recepción dependen de un contexto y de unos valores estéticos determinados. En cada momento histórico, existe una constelación de sistemas artísticos que se colocan y afianzan dentro del *polisistema* en relación con los ya existentes.

#### 4. TERCERA PARADIÑA: *NARRATOLOGÍA PARA DUMMIES*. HACIA UNA CRÍTICA DE LA RAZÓN FICCIONAL

*Narratología para dummies (hacia una crítica de la razón ficcional)* continúa el camino abierto en la anterior paradiña, en este caso, mezclando textos de distinta naturaleza, desde la transcripción de autos judiciales, hasta fragmentos de novelas, paratextos o fragmentos metaficcionales. En este ejercicio teórico García Rodríguez profundiza en la fragmentariedad textual, la apropiación y la recontextualización de materiales ajenos al discurso académico. Guillermo Sánchez Ungidos compara esta paradiña con *Lyrical*<sup>®</sup> y afirma que

Estos textos abordan esta idea en relación con las prácticas creativas actuales; pero ahora no ya como estrategia, sino como una especie de condición estética: no se trata de describir el mecanismo de una metodología -hasta cierto punto habitual- sino considerar tanto la posibilidad ontológica como la epistemológica de esos procesos creativos. (2021, p. 20)

El autor recontextualiza y se reapropia de los materiales que conforman ambas paradiñas para hacer una operación estética que reflexiona sobre el propio discurso teórico en relación con el discurso ficcional. Este procedimiento impulsa la apertura hacia zonas menos transitadas, es decir, abre una puerta a la periferia de la ficción. El proceso interpretativo de este catálogo teórico de narratología hace que el lector comience a relacionar la saturación de información y de subjetividades que generan los fragmentos con su entorno más directo, creando una red de correspondencias no-ficcionales.

Por otro lado, la hibridación textual invita a la reflexión en torno a la noción de *lector implícito*, término acuñado por Wolfgang Iser, definido como aquella entidad creada por la propia naturaleza del texto a través de un sistema de estructuras que predispone al *lector real* a leer de una manera determinada. Tal y como plantea Iser,



los textos literarios contienen «huecos» que surgen de una relación no fijada entre las diferentes partes del texto (Selden, 2010, pp. 65-85). De ahí que, durante el acto de la interpretación, el lector sienta la necesidad de rellenar con información todas las lagunas y vacíos textuales, al mismo tiempo que le exige una determinada forma de descodificación que le permita diferenciar la naturaleza ficcional de los textos. Por tanto, desde la perspectiva de la teoría de la recepción, es el lector quien debe actuar sobre el material textual para darle un sentido, de lo que se deriva la siguiente reflexión: ¿es el texto el que provoca el acto de interpretación en el lector o son las distintas formas interpretativas con las que el lector descodifica el texto las que proponen una solución interpretativa? Sin embargo, la red de significados edificada por García Rodríguez sobre el juego constante, la ironía y el humor en torno a la relación entre la ficción y la realidad muestra que no existe un verdadero límite y que ambas categorías funcionan por igual a través de unos determinados mecanismos, mostrados mediante esta paradiña. Esta circunstancia refleja que la ficción y la no-ficción son dos categorías abiertas que se cruzan y confunden, a la vez que plantean desafíos interpretativos y abren grietas que cuestionan la teoría y la crítica tradicionales.

En definitiva, *Narratología para dummies* lleva al lector al espacio simbólico de la ficción para hacerlo reflexionar desde la propia ficción. Partiendo de la afirmación de Chejov de la necesidad de todos los elementos de la narración para su funcionamiento, García Rodríguez resucita al autor muerto en las paradiñas anteriores e indaga sobre el peso de su figura a la hora de construir una ficción. El autor, como ejecutor de ficción, tiene una perspectiva determinada en cuanto a la forma de desarrollar las tramas y configurar a los personajes, realizando introspecciones y ofreciendo al lector un punto de vista determinado al elegir entre los diversos materiales narrativos que introduce y qué utilidad adquieren los elementos que conforman y condicionan el argumento.

García Rodríguez va más allá de la propia configuración del discurso narrativo haciendo que el lector se plantee qué es y hasta dónde llega la ficción, experimentando con ella en las paradiñas anteriores desde su perspectiva para cambiar al punto de vista del autor y formular cuestiones relativas al ámbito de la sociología. La figura del autor trae consigo la noción de *industrialización* en estrecha relación con la ficción, lo que quiere decir que el autor tiene necesariamente en cuenta qué textos son demandados por la industria editorial y cuál es el peso de la publicidad a la hora de decidir qué consumen los lectores, por lo que debe saber adaptar sus obras a la estética consumible en el momento en el que quiere publicar su obra si quiere que sus creaciones lleguen al público. Por tanto, el autor se convierte en un fenómeno social que comercializa su obra y la literatura se transforma en un fenómeno de masas basado en la ley de la oferta y la demanda.

## 5. CUARTA PARADIÑA: CONSUMIBLES (*CULTURA DEL POST Y SOCIEDAD THERMOMIX™: GÉNEROS LITERARIOS Y CONSUMO*)

Si la paradiña anterior finaliza con una reflexión alrededor de la literatura como un producto consumible, ahora focaliza su análisis en el ámbito de la sociología en relación con la noción de *polisistema*, planteada brevemente en las paradiñas anteriores, definido por Even-Zohar en los siguientes términos:

Visto frente a tales antecedentes, el término «polisistema» es más que una convención terminológica. Su propósito es hacer explícita una concepción del sistema como algo dinámico y heterogéneo, opuesta al enfoque sincrónico. De este modo, enfatiza la multiplicidad de intersecciones y, de ahí, la mayor complejidad en la estructuración que ello implica. Recalca además que, para que un sistema funcione, no es necesario postular su uniformidad. (2017, pp. 10-11)

Esta definición de *polisistema* plantea la necesidad de integrar en los estudios de semiótica todas aquellas manifestaciones que hasta el momento habían pasado desapercibidas o simplemente fueron dejadas de lado por la crítica. Esta circunstancia conlleva la relación en un mismo espacio de obras canónicas frente a otras de carácter menor o periférico, dándose situaciones como la convivencia de las novelas de Gabriel García Márquez con la saga *Crepúsculo* o *Cincuenta sombras de Grey*, por ejemplo, al tiempo que se produce lo que García Rodríguez describe como «un juego entre consumibles y periféricos: si acepto, soy consumible, si no acepto el juego, soy periférico. Y en la periferia la cosa está chungu. Pero hay cabañas» (García Rodríguez en Gea, 2018).

En este sentido, resulta de especial interés el hecho de que García Rodríguez lleve al lector a la periferia del sistema a través del género lírico y lo sitúe ante creaciones marginales para la crítica literaria. Esta circunstancia plantea la importancia de la existencia de la figura del *lector inocente*, es decir, aquel lector que se acerca por primera vez a un texto y experimenta una lectura descargada del conocimiento y las reflexiones críticas sobre la misma que dirigen y «pervierten» el proceso de lectura. Junto al lector inocente plantea el espacio social que ocupa el autor dentro del *polisistema*, así como la aceptación de determinados valores estéticos en relación con la búsqueda de un espacio propio dentro del sistema. En realidad, esta cuestión no influye en su capacidad creadora, aunque sí puede resultar problemática para los cauces de la teoría literaria o del propio sistema. La configuración identitaria del autor adquiere especial relevancia en el momento en el que se presenta como una construcción social, impulsada por las nuevas tecnologías y las redes sociales, en los términos planteados por Roland Barthes: «Es lógico, por tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor» (1987, p.

66). De ahí que, partiendo de las teorías barthianas sobre la figura del autor, García Rodríguez reflexione sobre la importancia de su figura a la hora de crear, así como a la hora de proyectar su producción como un producto consumible dentro del mercado, reflexiones que pone en práctica en *La mano izquierda es la que mata* (2018).

## 6. QUINTA PARADIÑA: CONTRA ARISTÓTELES VIVÍAMOS MEJOR. A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

La quinta y última paradiña fue publicada originariamente en 2009 en el volumen *Teoría literaria española con voz propia*, coordinado por Amelia Sanz Cabrerizo, bajo el título «Contra Aristóteles vivíamos mejor: materiales para una improbable historia reciente de la Escuela de Chicago». Dentro del contexto de *Literatura con paradiña*, funciona a modo de reflexión final, recopilando la mayor parte de los conceptos que se han ido analizando en las paradiñas anteriores, como la relación de la crítica literaria con otras disciplinas, por ejemplo, los estudios culturales, una tendencia fuertemente arraigada en los departamentos de teoría y crítica literaria de las universidades americanas. Retoma la metaficción al realizar ejercicios críticos sobre fragmentos de ficciones académicas con el propósito de explicar las teorías literarias desde el propio discurso ficcional y el ámbito académico.

García Rodríguez utiliza la ficción como una forma de revisión, problematización y ampliación de la hermenéutica tradicional, al mismo tiempo que pone en práctica la metodología interpretativa y sus fundamentos correspondientes. Realiza una revisión de la herencia neor aristotélica de la Escuela de Chicago y refleja la escasa atención que este grupo ha recibido en los manuales académicos, a pesar de la importancia y de la actualidad de sus fundamentos teóricos. Tal y como sostiene Jara Calles, a través de este texto, «[...] el autor aprovecha para contextualizar la perspectiva histórica y crítica de sus aportaciones, considerando la importante (y no tan conocida) reflexión que realizaron sobre la validez de una visión formalista de la teoría, la metodología crítica y el propio concepto del texto» (2018, p. 181).

Esta cuestión vuelve nuevamente a plantear la noción de *canon tradicional* en relación con la historia de la teoría literaria sobre la introducción de un determinado tipo de obras y perspectivas críticas y cuáles son relegadas a las periferias, caso de la postmodernidad y de la Escuela de Chicago. Esta circunstancia revela la necesidad de un replanteamiento de la literatura dentro del ámbito de la pedagogía y pone de manifiesto la necesidad de adaptar y reformular el sistema. La tradicional selección de textos canónicos ya no sirve en el actual panorama narrativo al ser incapaz de abarcar todas las manifestaciones literarias.

En líneas generales, *Literatura con paradiña* muestra la evolución de los estudios literarios hacia la configuración de un nuevo sistema que intenta ocupar un lugar

propio dentro del *polisistema*. La crítica y la teoría literaria necesitan adaptarse a la actualidad poética que rompe el orden y las jerarquías clásicas. La era digital ha supuesto una época de cambios y de crisis no solo en lo relativo a la forma, sino también en cuanto al soporte difusor de la ficción, tal y como se refleja especialmente en la primera paradiña conformada por la novela *Mutatis Mutandis*. Javier García Rodríguez pone de manifiesto la necesidad de evolucionar y renovar los cauces teórico-críticos actuales, a la vez que trabaja sobre los mecanismos de ese discurso para ofrecer al lector un formato nuevo y diferente del clásico manual de teoría literaria. La finalidad de *Literatura con paradiña* es hacer que el lector participe de las reflexiones al mismo tiempo que profundiza en el conocimiento de conceptos tales como *autor*, *lector* (*implícito* o *inocente*), (*poli*)*sistema*, *canon*,..., pero sin olvidar que, a pesar de todo, el fin último de la literatura es la diversión del receptor, una cuestión que envuelve toda la obra a través de múltiples juegos, ironías y parodias sobre las que entreteje una compleja red de significados que, en algunos casos, dejan exhausto al lector, pero que en el fondo demuestran que además de *prodesse*, la literatura también es *delectare* y ¿por qué no la teoría literaria?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, Tomás. «Interconexiones de géneros literarios y discursivos en la novela. Perspectivas desde el análisis interdiscursivo». En Baquero Escudero, Ana, Fernando Carmona Fernández, Manuel Martínez Arnaldos y Antonio Martínez Pérez (Eds.). *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Murcia: Universidad de Murcia, 2011: 277-302.
- ALONSO PRIETO, Javier. «El discurso estético postmoderno en la última narrativa contemporánea. La saga de David Foster Wallace es alargada: la disolución de los géneros en Javier García Rodríguez y Robert Juan-Cantavella». En Calderón Quindós y Pablo Javier Pérez López (comp.). *Filosofía y literatura. Diálogo recobrado*. Madrid: Editorial Manuscritos, 2013, pp. 252-274.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiología*. Madrid: Editorial Alberto Corazón, 1971.
- BARTHES, Roland. «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, pp.65-71.
- CALLES, Jara. «Literatura con paradiña». *Eu-topías*, 2018, 15, pp. 179-183.
- DEL RÍO CASTAÑEDA, Laro. «Entre mutantes y académicos: la criticafiction de García Rodríguez. Reseña sobre: Javier García Rodríguez: *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 268-272.
- DERRIDA, Jacques. «Signature Event Context». En *Limited INC*. Evanston: Northwestern University Press, 1988, pp. 1-25.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2017.

- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. *Mutatis Mutandis. Hacia una hermenéutica transfuncional de las narrativas mutantes: de Propp al afterpropp (o «Nocilla, qué merendilla»)*. Zaragoza: Eclipsados, 2009.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. «Contra Aristóteles vivíamos mejor: materiales para una improbable historia reciente de la Escuela de Chicago». En Sanz Cabrerizo, Amelia (Ed.). *Teoría literaria con voz propia*. Madrid: Arco Libros, 2009: 83-103.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. «Lyrica® (patología y tratamiento)», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, 2016, pp. 110-120.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*, Madrid: Delirio, 2017.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. *La mano izquierda es la que mata*. Gijón: Trea, 2018.
- GEA, J.C. «Entrevista a Javier García Rodríguez: ‘En literatura o eres consumible o periférico, y la periferia está chungá’», *La voz de Asturias*. <<https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2018/04/13/literatura-hoy-consumible-periferico-periferia-chunga/00031523640153772741193.htm>> [5 octubre 2021]
- MORA, Vicente Luis. *Diario de lecturas*. <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es>> [19 octubre 2021].
- SÁNCHEZ UNGIDOS, Guillermo. «‘Fricciones académicas’. La permeabilidad de la ficción (o de la teoría) en la escritura de Javier García Rodríguez», *Castilla. Estudios de Literatura*, 12, 2021, pp. 1-28.
- SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter. *La teoría literaria contemporánea* (3ª edición). Barcelona: Ariel, 2010.

## «YO SOY LA FICCIÓN»: FELICIDAD BLANC Y LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

SERGIO FERNÁNDEZ MARTÍNEZ  
*Universidad de León*<sup>1</sup>

«UNA DE LAS COSAS que me gusta de *Espejo de sombras* es que me deslinda de Leopoldo. Él era un gran escritor y yo soy Felicidad Blanc. A ver si desde ahora solo se habla de mí sin arrastrar con mi nombre el de mi marido» (Blanc en Izquierdo, 1978, p. 24). Eclipsada por su aparición en *El desencanto*, la conocida película de Jaime Chávarri estrenada en 1976, Felicidad Blanc tuvo que batirse contra una imagen incompleta, y para ello se sirvió de la escritura autobiográfica. Al año siguiente aparece, en la Librería Editorial Argos, la primera edición de *Espejo de sombras*, un libro que, dividido en siete capítulos —«Las raíces», «Una niña que llora», «Manuel Silvela, 8», «Los años de la guerra», «Amor y literatura», «Mujer de poeta» y «Yo misma»— y un breve epílogo, funciona como sus memorias. Esta estructura fraccionada, pero que sigue un orden cronológico, es característica de la autobiografía femenina, como señala Bettina Pacheco (2004, p. 407), donde la historia completa se ofrece a través de viñetas o breves pasajes textuales que se adscriben a un contexto textual mayor al tiempo que facilitan la reflexión sobre el sujeto y sus circunstancias, frente al sujeto unitario y en ascenso, característico de las autobiografías masculinas.

Felicidad Blanc opta por una narración fragmentaria centrada en momentos muy concretos de su vida y, a través de un lenguaje directo y sencillo que toma recursos y estrategias propias de la oralidad, su escritura se constituye como la búsqueda de sí misma, formulando una interiorización desde la que reconstruye y

<sup>1</sup> Esta investigación se ha desarrollado en el marco de las ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 (Modalidad Margarita Salas), convocadas por el Ministerio de Universidades dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia «Modernización y digitalización del sistema educativo» y su financiación procede del Instrumento Europeo de Recuperación Unión Europea – NextGenerationEU, mediante convocatoria de la Universidad de León. Referencia UP2021-025. Clave orgánica Ñ-134. Número de contrato 2021/00182.

expone su proyecto autobiográfico. En consonancia, mi propósito en el presente capítulo es analizar la diversidad de mecanismos de desplazamiento y procesos de legitimación que han intervenido sobre la escritura autobiográfica de Blanc. Con un arco temporal que se inicia en los años cuarenta y finaliza en los noventa, su obra literaria ha pasado de un injusto olvido a una situación cercana a la consolidación como autora gracias a diversos procesos editoriales de rescate de escritoras y obras excluidas o alejadas del discurso canónico. En su caso, una honda raíz autobiográfica se muestra en todo su corpus que, paradójicamente, ha sido cuestionada en términos de autoría: es el caso de *Espejo de sombras*, donde Natividad Massanés interviene en la reconstrucción vital de la autora, o ciertos textos prosísticos, como sus diarios, el guion que preparó para *El desencanto*, el epílogo para la edición del mismo o los cuentos reunidos en *Cuando amé a Felicidad*, de 1979, y *La ventana sobre el jardín*, de 2019. Su obra es el perfecto ejemplo de una voluntad autorial que se ha visto relegada a los márgenes de los estudios literarios.

A pesar de que en muchas ocasiones se ha afirmado que *Espejo de sombras* es la reacción contestataria de Blanc a las críticas que recibió por el largometraje, es posible constatar gracias a sus testimonios —«Siempre pensé escribir mis memorias, hasta tenía tomados unos apuntes que resultaban ahora demasiado literarios» (en Ventura Melià, 1978, p. 27)—, a la datación de sus manuscritos autobiográficos (Fernández Martínez, 2019, pp. 240-247; Labanyi, 2011, p. 75), y a la propia redacción de las memorias —cuyo discurso narrativo alcanza hasta 1976—, que la redacción de los borradores de *Espejo de sombras* es previa o simultánea a la grabación del filme y resulta factible, por tanto, que su actuación hubiese sido concebida por ella misma como el primer esbozo de un texto autobiográfico. La publicación del volumen supuso un auténtico éxito de ventas, con una clamorosa recepción inmediata que resultaba insólita para un libro de este género en España. La acogida que tuvo *Espejo de sombras* está plasmada en los periódicos de la época, y la primera crónica confirma el interés que genera el libro: «el ‘todo Madrid’ se dio cita en la presentación del libro, que corrió a cargo de Ana María Matute, quien puso de relieve la autenticidad del libro, que le había conmovido aún más que su sinceridad. Felicidad declaró que su libro era un consuelo y quería ser el punto de partida para que otras mujeres escribieran memorias más interesantes que las suyas, una vez perdido el miedo a hablar y exteriorizar sus sentimientos» (Trenas, 1977, p. 53). La repercusión del libro es tal que se mantiene todas las semanas durante dos años en la lista de los más vendidos y llega, incluso, a anunciarse en *The Times Literary Supplement*: «The moving autobiography of a poet’s widow, reflecting the changing values of half a century in Spain» (1978, p. 639). En sus apuntes biográficos, su hijo Michi Panero anota: «Mamá publica *Espejo de sombras*, por fin la fama literaria» (2017, p. 89). La segunda reimpresión se lanza al mes siguiente y se sigue

reimprimiendo durante 1978. La última edición, que ha servido para relanzar el libro, es de marzo de 2015, en la editorial barcelonesa Cabaret Voltaire.

¿Qué contiene *Espejo de sombras* para que haya supuesto semejante hito en la historia de la literatura española? Por su complejidad no solo formal, sino también por su construcción narrativa, se trata de un libro situado en el cruce de varios géneros: el testimonio, las memorias y la (auto)biografía. En palabras de Anna Caballé, constituye «un buen ejemplo de superación del espacio autobiográfico convencional» (1995, p. 22). Por ello, *Espejo de sombras* puede adscribirse a la categoría denominada como «historia de vida», que también toma especificidades del *tranche de vie* y de la confesión literaria, delimitada por Rosa Chacel y María Zambrano en sus estudios monográficos. Es esta última quien describe los acontecimientos que facilitan la conexión entre el autor de la confesión y el receptor:

¿Cómo salvar la distancia, cómo lograr que vida y verdad se entiendan, dejando la vida el espacio para la verdad y entrando la verdad en la misma vida, transformándola hasta donde sea preciso sin humillación? El extraño género llamado Confesión se ha esforzado por mostrar el camino en que la vida se acerca a la verdad «silenciada de sí sin ser notada». El género literario que en nuestros tiempos se ha atrevido a llenar el hueco, el abismo ya terrible abierto por la enemistad entre la razón y la vida. La confesión, en este sentido, sería un género de crisis que no se hace necesario cuando la vida y la verdad han estado acordadas. Mas en cuanto surge la distancia, la menor divergencia, se hace preciso nuevamente. (2016, p. 79)

Es, por tanto, un acto en el que el autor se revela a sí mismo. La confesión tiene un doble movimiento, aclara Zambrano: «el de la huida de sí y el de buscar algo que le sostenga y aclare» (2016, p. 84). No genera sino un movimiento pendular que guarda un estrecho vínculo con la génesis del libro de Blanc: la de funcionar como liberación propia y colectiva en un momento vital de crisis personal. Como señala Chacel: «el misterio es uno: tal vez no sea más que la vida. Y la vida es lo que quiere [...] cada uno. El yo, que se sabe único, sabe igualmente que está en él ese misterio común –común a todos los distintos. El yo experimenta ese misterio como un conato que pugna por actuar y lucha por insuflarle fuerza: voluntad. El yo experimenta ese misterio como una fuerza arrolladora y se le opone con otra fuerza: voluntad» (1971, pp. 49-50).

La naturaleza de esta voluntad es también descrita por Blanc:

En España, en nuestra literatura, falta escandalosamente ese género que otros cultivan y que es la autobiografía íntima. La mía lo es. En el caso de la mujer es especialmente flagrante la falta de cualquier testimonio privado, vital, de su vida. Estamos condenadas al silencio, a ocultarnos y callarnos tras la vida doméstica. Yo he intentado romper esta conspiración de silencio, y espero que a las mujeres y a



los hombres les haga bien mi libro. [...] Y a lo mejor, después de mí, otras siguen el ejemplo y rompen a hablar. Ganaríamos todos. (en Pereda, 1977, p. 47)

En efecto, *Espejo de sombras* dio pie a varias autoras y editoriales a seguir el camino iniciado por Blanc.<sup>2</sup> Cabe citar las conocidas biografías de Josefina Manresa, titulada *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* (1980), la de Pilar de Valderrama, *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida* (1981), y la de Zenobia Camprubí, *Vivir con Juan Ramón* (1986). Todas ellas comparten dos características importantes: son autobiografías de parejas de poetas y habían sido redactadas con anterioridad, pero nunca habían sido publicadas. Tras el éxito de *Espejo de sombras*, las editoriales descubren el filón comercial del género memorialístico y comienzan a publicar numerosos volúmenes: aparecen las memorias de Ernestina de Champourcin, *La ardilla y la rosa: Juan Ramón en mi memoria* (1981), las de Mercedes Formica, *Visto y vivido* (1983), *Escucho el silencio* (1984) y *Espejo roto. Y espejuelos* (1998), las de Carmen Conde, tres tomos reunidos bajo el título *Por el camino, viendo sus orillas* (1986), las de Elena Soriano, *Testimonio materno* (1986) o las de Concha Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas* (1990), que fueron dictadas al magnetófono para posteriormente ser transcritas por su nieta, Paloma Ulacia Altolaquirre<sup>3</sup>.

Las circunstancias que propiciaron la publicación del libro son bastante conocidas: fascinada por su papel en *El desencanto*, Natividad Massanés le propone a Blanc reconstruir y continuar su memoria vital:

Aquellas personas-personajes de *El desencanto* eran fascinantes. Y para mí lo era particularmente la mujer, Felicidad Blanc. Creo que esa necesidad de conocimiento, de descubrimiento podríamos decir, es especialmente urgente en lo que se refiere a las mujeres. Porque quizás han sido las mujeres, más que los hombres, quienes han visto más directamente afectada su vida con los cambios de todas clases que se han sucedido en los últimos cincuenta años. El problema está en que, en gran medida, ese descubrimiento tienen que realizarlo ellas mismas; solo ellas pueden hablar de lo que es y ha sido de verdad su existencia y, sobre todo, de cómo la sienten. [...] Me pareció que eso era lo que en la película Felicidad Blanc, sin proponérselo, había empezado a hacer, y pensé que era preciso animarla a que continuara. En Felicidad se percibía a una mujer que buscaba expresarse, comprender. (1977, p. 12)

<sup>2</sup> En el exilio, en 1970, María Teresa León había publicado *Memoria de la melancolía*. A pesar de que el contexto sociocultural se encontraba cronológicamente ya en las postrimerías del franquismo, la situación era diferente para la mujer en España.

<sup>3</sup> Este acercamiento al espacio biográfico propio mediante la intervención de una segunda persona ocurre también en las memorias de Blanc, como a continuación detallaré.

La cadena de transmisión textual y el concepto de autoría es, por tanto, una cuestión compleja: en primer lugar, Felicidad Blanc escribe sus memorias –ya esbozadas durante la redacción del guion de *El desencanto*–, que posteriormente graba en un magnetófono. El texto se convierte en heterobiografía cuando Natividad Massanés transcribe las grabaciones, Felicidad Blanc corrige el manuscrito y lo legitima como propio; un hecho que no tiene por qué ser consecuente con la realidad y la verdad. Es decir, el texto ha sido sometido a un proceso de inspección extremo –escritura, dictado, escucha, transcripción, revisión y posterior corrección– en el que intervienen dos personas pero la autoría primera pertenece solo a una. Philippe Lejeune recuerda, respecto a las autobiografías en colaboración, que se introduce en ese sistema una ruptura en lo verdadero, acercándolo en cierto modo al artificio: «La *división del trabajo* entre dos ‘personas’ (al menos) revela la multiplicidad de las instancias implicadas en el trabajo de escritura autobiográfica al igual que en toda escritura. Lejos de imitar la unidad de la autobiografía auténtica, pone en evidencia su carácter indirecto y calculado» (1994, p. 320; énfasis en el original), cuestión a la que alude la propia Massanés en su prólogo, al calificar *Espejo de sombras* como un texto «a medias entre el documento social y la creación artística» (1977, p. 13). Con todo ello no se intenta desacreditar la veracidad narrativa ni la dimensión autorial, sino situar el contenido textual en su dimensión correcta, un contenido articulado entre la memoria novelada, la autobiografía real y una variedad de novela con pretensiones biográficas.

El libro no escapó a las críticas y reproches: nuevamente se le recriminaban a Blanc varias cuestiones, sobre todo relativas a la publicación como venganza a Leopoldo Panero, la de no ser autora del libro y la de haber encargado a otra persona su escritura debido a su ambición económica (Fernández Martínez, 2019, pp. 193-194; pp. 242-243)<sup>4</sup>. Esta deslegitimación, sin embargo, confronta los motivos testimoniales presentes en la obra:

Demostrar que es mío es muy fácil. Existen los cuadernos en los que iba escribiendo lo que luego diría ante el magnetófono. Elegí este sistema de trabajo porque era el más rápido y el mejor para la veracidad del relato. Nati Massanés ha colaborado conmigo en el sentido de que pasaba las cintas y en armar el argumento de la bio-

<sup>4</sup> Este tipo de ataques fue común en la obra de escritoras de la posguerra. Uno de los hombres con mayor peso en la industria editorial, Josep Maria Castellet, afirmaba lo siguiente: «datos menos concretos –y obtenidos personalmente a través de las recomendaciones que llegan a los Jurados o, simplemente, debido a casualidades– permiten asegurar que un buen número de mujeres más que cuarentonas y sin demasiadas preocupaciones domésticas –solteronas, casadas sin hijos, viudas acomodadas– empuñan la pluma con pasión para plasmar sus sueños insatisfechos sobre las cuartillas, o como simple pasatiempo entre la misa mañanera, el rosario vespertino y las visitas a las amigas» (1955, p. 45).

grafía de mis antepasados. Por lo demás, la obra es puramente mía, cosa fácil de comprobar también por quienes hayan leído mis cuentos. (en León-Sotelo, 1977, p. 49)

En efecto, relatos como «El domingo» (1949), «El cóctel» (1949), «El nudo» (1952) o la primera versión de «Galería de fantasmas» (1978)<sup>5</sup> adelantan algunos de los acontecimientos narrados en las memorias y marcan las características narrativas de la autora, con hechos autobiográficos que reaparecen en *Espejo de sombras*. Por otro lado, hay que considerar que Blanc elige un personaje para hablar ante el público y es ese personaje el que narra las memorias: «mi personaje, que soy yo, al ser escrito, es de alguna manera literario», aduce a Rosa María Pereda (1977, p. 47).<sup>6</sup> La identidad autorial es, por tanto, aceptable o rehusable en la enunciación narrativa. Blanc se define, en consecuencia, a partir de tres términos: como autora, como narradora y como personaje. En este sentido, estudios recientes (Santamaría Villarroja, 2019, p. 249) han subrayado la importancia del narrador cámara en el desarrollo de la acción, así como la selección consciente del material memorialístico y han analizado cómo esta técnica favorece la narración de ciertas circunstancias vitales al utilizar las omisiones como proceso escritural. Es, por tanto, el personaje quien sostiene la identidad de la autora. La estructura de la escritura autobiográfica en *Espejo de sombras* comprende así numerosos niveles discursivos consecuentes y concatenados que se superponen en diversos planos de evolución concéntrica. Siguiendo el conocido diagrama de Seymour Chatman, el esquema de participantes en el proceso narrativo autobiográfico es el siguiente: autor real → autor implícito → narrador → narratario → lector implícito → lector real (1980, p. 151). Esta cuestión es interesante porque resulta extrapolable a las memorias del resto de la familia. En su tono habitual, Michi Panero recoge este proceso de escritura en «El dios salvaje»: «He empezado mis memorias cuarenta veces, pero cuando llegaba a la página setenta y las releía, comenzaba a tachar porque veía que la mitad era mentira: era literatura. Así son las memorias de mi familia, incluidas las de mi madre» (2008, pp. 412-423). De acuerdo con Lejeune, el elemento fundamental en la au-

<sup>5</sup> En mi estudio sobre la vida y obra de Felicidad Blanc ya me he detenido en esta cuestión (Fernández Martínez, 2019, p. 243). Blanc reescribe el texto primigeniamente titulado «Galería de fantasmas», publicado por primera vez en una entrevista con Ana María Moix para la revista *Camp de l'arpa* (1978), para reeditararlo con el título de «Última carta» en *Cuando amé a Felicidad* (1979): «Así, la última carta de este libro es anterior a *Espejo de sombras*, y creo que de ahí salieron un poco todos los amores que he tenido y a los que yo voy a visitar y los encuentro igual que siempre» (en García Moya, 1979, p. 23). El manuscrito original incluye unas variables textuales nada desdeñables respecto a la posterior publicación en *Cuando amé a Felicidad*, donde hay una gran supresión de contenido. Lo he especificado en mi estudio (Fernández Martínez, 2019, p. 283).

<sup>6</sup> La cuestión del enmascaramiento en la obra de Blanc ha sido ya el eje de varios debates (Trueba Mira, 2002, p. 177).

tobiografía es el pacto del escritor con el lector: lo que se está narrando son hechos verdaderos, aunque más o menos literaturizados (1994, pp. 49-89).

Este es el punto básico de partida y no debe obviarse, pues supondría establecer un error de base que, en consecuencia, conduciría a imprecisiones e inexactitudes hermenéuticas. A pesar de ello es un aspecto que ciertos estudios de *Espejo de sombras* han pasado por alto, tratando como auténticos muchos hechos de los que se narran. Con ello no pretendo aducir que los datos reales del libro aparezcan falseados, manipulados o desvirtuados, sino defender que, en este caso, la condición misma de representación es directamente proporcional a la narrativización de la autoría. Por ejemplo, J. Benito Fernández, en *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, incurre en ciertos equívocos extratextuales (1999, p. 219) y tampoco tiene en cuenta, en determinadas ocasiones, el pacto autobiográfico, como también le ocurrió con anterioridad a Emilia Cortés Ibáñez, quien sostiene y defiende la absoluta veracidad del texto (1993, p. 159).

A este respecto, es preciso resaltar tres exhaustivos análisis: el de Joaquín Juan Penalva (2001), que propone un acercamiento sociobiográfico, el de Virginia Trueba Mira (2002), que estudia la fragmentación de la imagen femenina y el de Andrea Santamaría Villarroya (2019), que analiza la construcción identitaria de la autora. Estos tres artículos analizan *Espejo de sombras* tomando el texto como el resultado de diversas fases de un trabajo escrito y oral y que ello, a su vez, supone la elección de actitudes diferentes, relacionando así, doble y simultáneamente, a la autora con, uno, la serie de memorias escritas, grabadas, transcritas y corregidas, y dos, con la voluntad que Blanc, con su libro, quiere satisfacer. Dentro de esta intención adquiere especial relevancia la matización que Janet Varner Gunn, en su estudio sobre la autobiografía, observa en las escritas por mujeres, en las que se da preferencia a lo «auto» en vez de a lo «bio» (1982: p. 3), algo que ocurre en la de Blanc, aunque también retrata toda una época agitada en la historia de España. Como recuerda Biruté Ciplijauskaitė, «[h]oy, muchas mujeres quieren llegar, aun usando memoria personal, a crear una novela que presente una experiencia paradigmática, es decir, no les basta el interés limitado que pueda suscitar la vida de una mujer individual; quisieran extraer la historia a la dimensión significativa, o simbólica» (1988, p. 39).

Asimismo, el «espejo de sombras» al que alude el título del libro recoge una de las grandes metáforas en la tradición ginocrítica y en la escritura simbólica de las mujeres, quienes no han podido disfrutar de un reflejo propio puesto que su identidad siempre ha sido mediada: «Creo que el éxito de este libro radica en que muchas mujeres se han visto por primera vez retratadas en una mujer que explica su vida de una forma más humana que literaria», señala Blanc (en Fernández López, 1989, p. 27). Incluso, como ha observado Trueba Mira (2002, p. 176), la narración testimonial de Blanc parece adelantarse al concepto de «double-voiced discourse» que Elaine Showalter aprecia en varios textos de autoría femenina, mediante el cual

se erige una voz que habla desde sí misma pero también recoge la voz de sus congéneres (1981, p. 201). Si bien no le acuña un término académico, Blanc explicita cómo se sentía «entre dos maneras de vivir o de pensar» al revelar: «pienso en tantas mujeres que, como yo, habrán dejado que se oscureciera su inteligencia repitiendo maquinalmente los mismos gestos, perdida la curiosidad por todo, anuladas en una renuncia inútil» (1977, p. 191). Es decir, completamente consciente del significado que el espejo como símbolo ha tenido en la historia de la mujer, se reapropia de él para mostrar, ahondando en su intimidad, su experiencia personal. En consecuencia, no es únicamente un documento autobiográfico, sino que la reencontrada libertad de la autora refleja la vida y el contexto de la mujer española en el siglo xx. La notoriedad del libro se debe a que «representa», en palabras de Blanc, «la primera declaración de una mujer de su propia vida en España, ya que seguramente de haberlo publicado en Francia o Inglaterra no la hubiese tenido. Pero aquí era la primera vez que una mujer escribía un libro sobre sí misma» (en Naya, 1980), algo fácilmente comprobable si se tiene en cuenta la prolongada estela de libros del mismo carácter que siguió a *Espejo de sombras*.

La también escritora Teresa Pàmies fue una de las primeras mujeres en destacar cómo escribir su verdad le ayudó a Blanc a sobrevivir. De acuerdo con Pàmies, es un libro que «ayuda a descifrar algunos de los enigmas de la película, especialmente sobre las relaciones de un matrimonio convencional en un mundo hecho a la medida de los hombres» (2020, p. 25), al tiempo que contribuye a comprender el «calvario», según la autora catalana, de una madre que no encaja en su papel de esposa y madre. Por tanto, *Espejo de sombras* es mucho más que un libro de memorias. En él se inscribe el testimonio de una personalidad finalmente destapada. Felicidad Blanc, en sus páginas, se enfrenta a sí misma y a sus recuerdos, pero también se asume propiamente frente a los demás. Y lo hace, de manera pública y deliberada, en una edición destinada al gran público. En la entrevista con Rosario Izquierdo, Blanc explica su postura: «pretendía hacer una obra auténtica. [...] No es una obra literaria, porque soy muy exigente con el estilo. Hice cuentos, pero me planteé el problema de mi necesidad de hacer una obra importante, sin escribir por impulso. Cuando vi que no tenía fuerzas para abandonar lo que debía dejar si quería dedicarme por entero a la literatura, dimití» (1978, p. 24). Estas mismas palabras aparecen en su narración:

la casa empieza a funcionar mal, [a] los niños cuando me hablan apenas les contesto. Y un día me pregunto si vale la pena, si esos cuentos justifican el abandono. Y dejo de escribir. Vuelvo a ser el ama de casa bastante imperfecta que siempre he sido, pero que trata por todos los medios de llegar a ser mejor. Leopoldo tampoco se da cuenta de este sacrificio. Seguramente pensará que ya no tengo más que contar. Y de nuevo los días iguales, las noches levantándome a tapar al niño que tose o al que

una pesadilla ha despertado. Esperando oír la llave en la puerta, ya sin reproches, con la costumbre de algo inevitable. (Blanc, 1977, p. 177)

En efecto, en *Espejo de sombras* queda patente la importancia que para Blanc tuvo el espacio doméstico desde su infancia. Los motivos de reclusión, la ciega obediencia al padre y, en general, las alusiones a la dominación del hombre son constantes en el texto. Todo ello le condujo a abandonar la escritura. Este impedimento provocado por el rol familiar era algo común en las mujeres —tanto histórica como nacionalmente, con especial firmeza durante el régimen—, pero por vez primera se afrontaba de manera directa desde la voz propia de mujer española. Puede considerarse una ampliación de lo que Felicidad Blanc narra en *El desencanto*, pero la concepción, como se mencionó anteriormente, es previa. En el largo rodaje de la película, reducido a noventa y siete minutos en su versión final, Blanc no habla desde la subordinación familiar —«viuda de», «madre de»—, sino desde lo que ella ha sido a lo largo de su existencia. Sí lo hace en *Espejo de sombras* en el capítulo «Mujer de poeta» al que sigue el capítulo final, «Yo misma»; un salto cualitativo que ya desde el propio título no es sino un ejercicio de constatación de la identidad y de ensalzamiento de la escritura autobiográfica. Por ello, el proceso identitario generado a través de la narración evoluciona hasta alcanzar una voz propia.

Las reseñas de la época valoraron, en conjunto, el carácter testimonial del libro, así como su franqueza sin concesiones, aunque algunas de ellas terminaban reconducidas al machismo, resaltando y alabando la figura de Panero en vez de la de Blanc, autora del libro: «Felicidad Blanc ha devuelto lo más valioso y precioso para ella: sus recuerdos y sus melancolías. Hay que darle las gracias», apuntó Florencio Martínez Ruiz en su reseña, «porque también son muy valiosos y preciosos para nosotros, los fervorosos de Leopoldo Panero. Al fin y al cabo, el gran poeta astorgano es la luz que a todos nos cobija. Y cómo no, a Felicidad y a sus hijos. Aunque solo ella puede seguir leyendo emocionada las estrofas de su “Cántico”» (1977, p. 31). *Espejo de sombras* se tomó como la confesión de una mujer que, mediante su desahogo, ponía voz y otorgaba visibilidad a millones de mujeres españolas. En su reseña, Joaquim Marco insiste: «Ni la actitud ni el mundo reflejado por la autora pueden separarse del momento histórico preciso en que le tocó vivir. Por ello, el testimonio de Felicidad Blanc es mucho más revelador» (1978, p. 31). Tildándolo de «feminista y reivindicativo» por su ruptura de tabúes, Marco advierte «las contradicciones en las que Felicidad Blanc parece haberse movido desde la juventud, desde donde una serie de factores educacionales, sociales y, en gran parte, la propia condición burguesa femenina han ido apareciendo como móviles implacables. Su matrimonio parece haberla llevado a abandonar una incipiente carrera literaria personal» (Marco, 1978, pp. 31-32). Su conclusión es rotunda: «*Espejo de sombras* es mucho más que un libro de memorias, bastante más que un testimonio literario. En el panorama de la literatura española no disponemos de textos femeninos que

revelen con algo de sinceridad las contradicciones de una vida familiar cuyo prestigio social –entendido en amplio sentido– había sido idealizado» (Marco, 1978, p. 32). Será más contundente Teresa Pàmies: «Su libro es en el fondo una denuncia de la vida de las mujeres de la burguesía, educadas para lucir al lado de un hombre. Por otra parte, ella lo sacrificó todo por los hijos. Vendió todo su patrimonio para pagar la curación de su hijo drogadicto. Es la típica madre culpabilizada por todos» (en Piñol, 1992).

Como se enunció previamente, la obra literaria de Felicidad Blanc comprende también un grupo misceláneo de textos en el que se encuentran sus relatos. Una selección de ellos apareció en el voluminoso ejemplar de bibliófilo *Cuando amé a Felicidad* (1979), acompañado de litografías de Juan Gomila y, posteriormente, aparecieron todos reunidos en *La ventana sobre el jardín* (2019). Sus primeras publicaciones aparecen publicadas en la prensa de los años cuarenta y en ellas se muestra la materia de lo biográfico, que radica tanto en lo narrado como en la constitución de la propia escritura del relato, surgido del recuerdo: «El recuerdo es algo que la mayoría de la gente tritura o entierra. Vivimos en un mundo en que el recuerdo no cuenta para nada. Por eso en España hay tan pocos libros autobiográficos. Al español le interesa mucho más lo que va a pasar o lo que cree que va a pasar que lo que cada uno ha vivido. La biografía nace de acariciar los recuerdos», señala (en Areilza, 1979, p. 128). Es precisamente en *Espejo de sombras* donde recuerda lo que propició que escribiese por vez primera:

El invierno que sigue es un invierno duro, con muy poco dinero. Y en ese clima de frustración y de melancolía es cuando escribo por primera vez. Hemos estado en un cóctel, cerca de mí hay una señora cuyo atuendo disimula una cierta pobreza, pero que trata por todos los medios de parecer elegante. Veo su marginación y las gentes que pasan de un lado para otro desconociéndola. Y veo el triste retorno de esa mujer a casa, la ilusión que quizá puso en esta primera reunión social. Al llegar, escribo «El cóctel» de un tirón.

No me atrevo a leerlo a Leopoldo, se lo leo a mi madre. Y a ella le parece que suena bien y que refleja algo que está ocurriendo, el materialismo de una época que comienza, que será despiadada con los humildes, con los que no pisen fuerte. (Blanc, 1977, pp. 175-176)

Sin embargo, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato le animan a continuar escribiendo y facilitan su publicación en revistas como *Españaña*, *Ínsula* y *Cuadernos Hispanoamericanos*:

Me decido por fin con voz temblorosa a leerlos a Leopoldo. Le gustan, se queda un poco sorprendido de que los haya escrito. En casa de Luis Rosales se hace una pequeña reunión para escucharlos; está Luis Felipe, también, y creo que alguien más. Pero yo no miro más que a Luis Rosales, a sus ojos críticos detrás de las gafas.



Escucha a ratos como si estuviera dormido, y cuando termino me dice: «Esto hay que publicarlo. Están muy bien, de verdad te lo digo. Están muy bien». (Blanc, 1977, pp. 176-177)

Este fragmento, además, evidencia de manera inmejorable la noción «retórica de la incertidumbre», con la que Patricia Meyer Spacks se refiere a la inseguridad y al titubeo de la voz femenina en la escritura autobiográfica —tanto en la enunciación y en la narración como en lo narrado—, las contradicciones que manifiesta la autora y las dudas que asaltan el valor de lo dicho y la integridad del sujeto (1980, pp. 131-132). Un «temor y temblor» kierkegaardiano que afecta de lleno a las escritoras de posguerra.

Blanc publica también «El nudo» y «La ventana», que obtienen positivas reseñas: «Me los elogian. Recibo una carta de José Luis Aranguren, que guardo como un tesoro, que me habla de la impresión que le ha causado «El domingo». José María Valderde y Eugenio de Nora [...] me los escuchan leer y me animan constantemente» (Blanc, 1977, p. 177). Junto con otros relatos como «Ciudad sin alma», «Galería de fantasmas» —posteriormente titulado «Última carta»—, «Carta primera», «Carta segunda», «Carta tercera», «Carta cuarta», «El adulterio» y «Última actuación» se recogen en el volumen *Cuando amé a Felicidad*. Se tratan de unos relatos que encarnan la «huella que la incapacidad por poner de acuerdo lo que se vive con lo que se anhela deja en las mujeres», la intención que Carmen Martín Gaité (1980, p. 8) observa en los relatos de la época.

Los cuentos de Felicidad Blanc, atravesados por el autobiografismo, son de signo mimético y hondamente testimoniales. Si bien en unas primeras declaraciones la autora se desligaba de este contenido autobiográfico —«en estos cuentos, aunque no son autobiográficos, siempre hay algo de mí; una sensación muy íntima o un sentimiento muy arraigado» (en Moix, 1978, p. 56)—, posteriormente confesaría la impronta autobiográfica: «Los cuentos son productos de unas vivencias. No son literarios puesto que no me he puesto a escribirlos, han ido surgiendo de repente» (Blanc en García Moya, 1979, p. 23), una cuestión largamente reiterada en las entrevistas acerca de su producción literaria. Así, en 1980, expone: «Lo que he escrito es consecuencia directa de lo que soy y he vivido; no se trata de una obra literaria de imaginación; todos mis personajes son una parte de mi vida» (en Sáez-Angulo, 1980, p. 14). Por tanto, la unión de sus relatos con la vida real surge al utilizar el material de ficción en el que se convirtió su vida: «Yo soy la ficción», responde a la periodista Trinidad de León-Sotelo en una entrevista acerca de *Espejo de sombras*. Y continúa: «Soy una persona que vive irrealmente; lo que cuento en mi libro es mi irrealidad, lo que no quiere decir que sean hechos inventados, todo lo contrario; si quiero decir la verdad, tengo que contar mi sueños» (1977, p. 51).



En su obra cuentística, Felicidad Blanc renueva el característico discurso del género sentimental —que toma en ocasiones ciertas particularidades narratológicas de la novela rosa— e incluye el marcado sello de la ficción femenina de la época: imágenes de encierro y de escape, elipsis, recia presencia del poder patriarcal y el perfil infantilizado de la mujer adulta, lo que corrobora la tesis feminista de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar respecto a la creación de narraciones y personajes desarrollados por mujeres (1998, p. 11), por lo que, a su vez, se inscribe en una larga tradición simbólica. Junto a esta denuncia, también se propone una resistencia interna como contrapunto a la dominación masculina. Los personajes de Felicidad Blanc son mujeres marcadas por su condición que trascienden el mutismo impuesto para convertirse, a pesar de las apariencias, en una voz transformadora de las estructuras dominantes, como ocurre en «El nudo» (Blanc, 2019, pp. 59-65) o en «El adulterio» (Blanc, 2019, p. 99-106). Blanc articula este contraste de imágenes mediante la ampliación de hechos reales, vividos por ella, y sus cuentos, en consecuencia, se erigen como ejemplo fehaciente de la intromisión autorial. Una escritura donde la narración se convierte en la descripción de un conjunto literario y vital que funciona como un tránsito hacia la esquivada y compleja verdad de su autora.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AREILZA, Cristina de. «Felicidad Blanc, la memoria vital». *ABC*, 1979, 13-V, pp. 126-128.
- BLANC, Felicidad. *Espejo de sombras*. Madrid: Librería Editorial Argos, 1977.
- BLANC, Felicidad. *La ventana sobre el jardín. Cuentos reunidos* (ed. Sergio Fernández Martínez). Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2019.
- CABALLÉ, Ana. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995.
- CASTELLET, Josep Maria. *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona: Laye, 1955.
- CHACEL, Rosa. *La confesión*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Nueva York: Cornell University Press, 1980.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia. «La autodiégesis en Pilar de Valderrama, Josefina Manresa y Felicidad Blanc». En ROMERA, José, YLLERA, Alicia, GARCÍA-PAGE, Mario y CALVET, Rosa (eds.). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor, 1993, pp. 159-168.
- FERNÁNDEZ, J. Benito. *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Félix César. «Felicidad Blanc... con nombre de bahía». *Diario de León*, 1989, 30-VII, p. 27.

- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Sergio. «Estudio. Los años de silencio». En BLANC, Felicidad. *La ventana sobre el jardín. Cuentos reunidos* (ed. Sergio Fernández Martínez). Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2019, pp.123-278.
- GARCÍA MOYA, Carmen. «Felicidad Blanc: 'El amor es lo que caracteriza mi manera de escribir'». *Diario 16*, 1979, 24-XI, p. 23.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (trad. Carmen Martínez Gimeno). Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- GUNN, Janet Varnet. *Autobiography. Towards a Poetics of Experience*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- IZQUIERDO, Rosario. «Felicidad Blanc, la viuda de Leopoldo Panero. El desencanto de una mujer sola». *La hora leonesa*, 1978, 20-I, p. 24.
- JUAN PENALVA, Joaquín. «Espejo de sombras: Felicidad Blanc y la leyenda de los Panero». *Montearabí*, 2001, 33, pp. 77-100.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios* (trad. Ana Torrent). Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- LEÓN-SOTELO, Trinidad de. «Felicidad Blanc de Panero: 'Yo soy la ficción'». *Blanco y Negro*, 1977, 14-IX, pp. 49-51.
- MARCO, Joaquim. «Algo más que una confesión: *Espejo de sombras*, de Felicidad Blanc». *Destino*, 1978, 5/11-I, pp. 31-32.
- MARTÍN GAITE, Carmen. «Prólogo». En MARTÍN GAITE, Carmen: *Cuentos completos*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, pp. 7-9.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio. «Leopoldo Panero, en el espejo de sombras». *ABC*, 1977, 11-XII, p. 31.
- MASSANÉS, Natividad. «Prólogo». En BLANC, Felicidad. *Espejo de sombras*. Barcelona: Librería Editorial Argos, 1977, pp. 7-14.
- MOIX, Ana María: «Felicidad Blanc: 'Yo soy Natacha, pero ¿dónde está el príncipe?'». *Camp de l'arpa. Revista de literatura*, 1978, 51, pp. 54-57.
- NAYA, Jesús. «Felicidad Blanc habló en La Coruña, dentro del ciclo 'La mujer y la palabra'». *La Voz de Galicia*, 1980, 6-V, p. 44.
- PACHECO, Bettina. «La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias». En LERNER, Isaías, NIVAL, Roberto y ALONSO, Alejandro (coords.). *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Newark: Hispanic Monographs, 2004, vol. III, pp. 407-412.
- PÀMIES, Teresa. *Jardín hundido (Viaje a Castilla y León)* (trad. Sergio Fernández Martínez). León: Eolas, 2020.
- PANERO, Michi. «El dios salvaje». En UTRERA, Francisco. *Después de tantos desencantos. Vida y obra poética de los Panero*. Madrid: Hijos de Muley Rubio, 2008, pp. 395-431.
- PANERO, Michi. «Confieso que he bebido (Propuesta de índice de unas memorias apenas escritas)». En PANERO, Michi: *Funerales vikingos. Cuentos, artículos y textos dispersos* (ed. Javier Mendoza). Madrid: Bartleby, 2017, pp. 87-90.
- PEREDA, Rosa María. «Felicidad Blanc. La búsqueda de una identidad». *Triunfo*, 1977, 777, pp. 46-47.
- PIÑOL, Rosa María. «La decadencia de los Panero». *Diario de León*, 1992, 8-III, p. 60.

- SÁEZ-ANGULO, Julia. «Felicidad Blanc, una escritora en la portería del Ministerio de Cultura». *Diario de Burgos*, 1980, 21-II, p. 14.
- SANTAMARÍA VILLARROYA, Andrea. «La construcción identitaria en la autobiografía *Espejo de sombras* (1977), de Felicidad Blanc». En ROMANO MARTÍN, Yolanda y VELÁZQUEZ GARCÍA, Sara (eds.). *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 245-258.
- SHOWALTER, Elaine. «Feminist Criticism in the Wilderness». *Critical Enquiry*, 1981, 8/2, pp. 179-205.
- SPACKS, Patricia Meyer. «Selves in Hiding». En JELINEK, Estelle C. (ed.). *Women's Autobiography. Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1980, pp. 112-132.
- THE TIMES NEW LITERARY SUPPLEMENT. «*Espejo de sombras*. Felicidad Blanc». *The Times New Literary Supplement*, 1978, 5-VI, p. 639.
- TRENAS, Pilar. «El espejo y las sombras de Felicidad Blanc». *Blanco y Negro*, 1977, 30-IX, p. 53.
- TRUEBA MIRA, Virginia. «La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)». *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 2002, 5, pp. 175-194.
- VENTURA MELIÀ, Rafael. «Felicidad Blanc: 'Leopoldo Panero era un macho ibérico'». *Valencia semanal*, 1978, 4, pp. 27-29.
- ZAMBRANO, María. «La Confesión: género literario y método». En ZAMBRANO, María. *Obras Completas II. Libros (1940-1950)* (ed. Jesús Moreno Sanz). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, pp. 71-129.

# LA ESCRITURA ENTRECORTADA. EXPERIMENTACIÓN NARRATIVA EN *TARTAMUDO*, DE SEBASTIÁN BEJARANO

ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO  
*Universidad Complutense de Madrid<sup>1</sup>*

EN 1969, EL COMPOSITOR NORTEAMERICANO de música concreta y experimental Alvin Lucier grabó por primera vez una de sus obras más notables: «Estoy sentado en una habitación»<sup>2</sup>. En ella, como si se tratara de una puesta en escena performativa, Lucier explicaba el procedimiento que estaba llevando a cabo mientras se hallaba sentado en el estudio de música electrónica de la Universidad de Brandeis:

Estoy sentando en una habitación, diferente de aquella en la que usted está ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y lo voy a reproducir de nuevo una y otra vez hasta que las frecuencias de resonancia de la habitación se potencien, de manera que cualquier parecido con mi habla, tal vez con excepción del ritmo, se destruya. Lo que va a escuchar, por tanto, son las frecuencias de resonancia naturales de la habitación expresadas por la lengua. Considero esta actividad no tanto una demostración de un hecho físico, sino más bien como una forma de suavizar cualquier irregularidad que mi habla pueda tener. (Lucier, 2022)<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Este trabajo se ha llevado a cabo gracias a la financiación del programa María Zambrano para la atracción de talento internacional, convocatoria derivada de la subvención del Ministerio de Universidades de España, para la recualificación del personal doctor en la Universidad Complutense de Madrid (2021), con fondos Next Generation de la Unión Europea.

<sup>2</sup> «I am sitting in a room». La traducción de la autora.

<sup>3</sup> «I am sitting in a room, different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have». La traducción es de la autora.

La irregularidad del habla a la que se refería el compositor era su propia tartamudez, una irregularidad que, por efecto de la repetición de la cinta y de las condiciones del espacio, parece corregirse o desaparecer. No obstante, la relevancia de esta pieza experimental no solo está relacionada con el método que empleó Lucier para tratar esta irregularidad, sino con la posibilidad de permitir que el espacio se convirtiera en un elemento determinante para la composición musical. A través del proceso tecnológico y mecánico de la repetición en un lugar concreto, el espacio se vuelve parte fundamental de la obra y la determina.

También es importante mencionar que Lucier ha insistido en que para realizar la pieza no es necesario emplear el texto que él suele leer, ni contar con un estudio de grabación con idénticas características, lo cual recuerda la explicación que sobre el arte conceptual daba Sol Lewitt al acuñar el termino que definiría este tipo de arte: «Que el artista utilice una forma de arte conceptual significa que toda planeación y las decisiones se establecen de antemano y que la ejecución es un acto mecánico. La idea se convierte en una máquina de hacer arte» (2019: p. 29).

Como si se tratara del reverso literario de la pieza artística de Lucier, en 2014, el autor colombiano Sebastián Bejarano escribió un libro con el que pretendía, entre otras cosas, explorar no ya la posibilidad de corregir la tartamudez o disfe-mia, sino de experimentarla a través de su obra. Todo lo que ocurre en *Tartamudo* son, según palabras del autor, «[...] búsquedas, estrategias para bloquearse, pararse, repetirse»<sup>4</sup>.

Pero para volverse tartamudo a través de la literatura no basta con repetir una sílaba a través del relato. «[...] la tartamudez, aunque consista en la repetición y el bloqueo, jamás repetirá de la misma manera el mismo error en el mismo lugar», afirma una de las voces que se expresan en *Tartamudo*. En ese sentido, el procedimiento del escritor colombiano es una construcción de variaciones, tal como indica Cristina Rivera Garza a propósito de la repetición de Gertrude Stein cuando decía «una flor es una flor es una flor» (2019: 66). La idea de Bejarano es la de recurrir a un conjunto de procesos que le permitan experimentar la repetición para construir nuevos sentidos, para crear otros errores y, por qué no, para componer una obra en la que repetir no solo sea sinónimo de pausa y error, sino que también sea un espacio en el que se permita un relato diferente, y que, al igual que hizo Lucier, la repetición propicie un sonido fluido; es decir, una lectura que también sea diferente.

Las obras de Bejarano y la de Lucier son composición, creación, pero también son *performance*. Como afirmaba Ulises Carrión: «Un libro es una secuencia de es-

<sup>4</sup> Esta cita y la siguiente corresponden a fragmentos de una entrevista personal con el autor que se llevó a cabo en la librería Tipos infames, el 26 de abril de 2021, en Madrid - España (Inédita).

pacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos [...]. Hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio-temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, lingüísticos o no» (2016: pp. 37-39). Por tanto, el trabajo del escritor colombiano propone un nuevo ritmo en el libro y plantea una experimentación con la palabra, los espacios, los tiempos y los múltiples sentidos. Lo plantea de forma material en el texto, y lo ejecuta en los diferentes procesos de lectura.

## 1. TENSAR LAS PALABRAS Y LOS GÉNEROS

Publicada como «novela», en *Tartamudo* no solo se problematizan los formatos de escritura, sino que se discuten los límites genéricos por medio de una narración que incluye elementos formales que se presentan como juegos narrativos y lingüísticos diversos. La escritura biográfica se distribuye a ambos lados de la frontera de la narración autoficcional, y le facilita al autor abordar conceptualmente una reflexión sobre la tartamudez. Bejarano entreteje la ficción a través de fragmentos que pueden leerse como relatos, comunicados, cartas, artículos científicos y columnas de opinión, en los que la apropiación, la reescritura y el uso de los pies de página están organizados para evocar las pausas de la tartamudez. La maquetación del libro, por ejemplo, está intencionalmente mal diseñada, para que queden marcados los excesos de pausas. El autor buscó una escritura en la que sobresalieran los callejones y ríos del texto, intensificando así a través de la lectura la percepción del espacio, del vacío y del intervalo que se interpone entre una palabra y la siguiente; que el lector note que hay una dificultad para leer tanto como la que existiría si ese mismo lector estuviera escuchando esa voz que se tarda en pronunciar la siguiente palabra o la siguiente sílaba. En *Tartamudo* la composición formal se convierte en el espacio de experimentación que Cristina Rivera Garza ha identificado con las estéticas de desapropiación y que al autor le permite preguntarse sobre el ritmo del relato. Recuérdese que «las marcas del sentido temporal, sus distintas encarnaciones, no son visibles en lo que se expresa, sino en la expresión misma; en la irreductible materialidad de la escritura» (Rivera Garza, 2019: p. 27); dicho de otra manera, la puntuación, las sílabas y fragmentos repetidos o los espacios, resultan determinantes para establecer un ritmo a la escritura y a la lectura.

En el capítulo titulado «Pre...», Luis Alberto Barco, uno de los *alter ego* de Bejarano, afirma que:

Tartamudo es un libro de sensaciones, de imposibilidades, de instantes, de bloques, de palabras y de ideas. Pero, sobre todo, es un libro y como tal siempre tiene una oportunidad de ser leído. Propongo entonces una lectura completa, espaciada y lenta, porque muchas palabras e ideas que flotan al principio, al final se reúnen y forman *una gran nube*.

Por otro lado, también propongo una lectura incompleta. No termine de leer. Indique con el dedo el pedazo del cielo que quiere alcanzar y acepte el bloqueo como una fuente abierta de posibilidades. Y recuerde, la pausa es un lugar secreto para el pensador. (2014: p. 11)

Los elementos transgenéricos, editoriales, el juego de voces se mezclan armónicamente con un conjunto de referencias intertextuales que expanden los límites del texto y subrayan las características de la obra que la relacionan con los objetos artísticos conceptuales, en los que todo está cuidadosamente planeado; por ejemplo, Luis Alberto Barco, el físico y profesor de literatura que firma algunos de los textos que componen la obra, y que «[...] en enero de 1986 comenzó un largo camino en busca de la tartamudez adquirida» (2014: p. 16), inicia su investigación en la fecha en la que nace Bejarano. Este tipo de detalles o señales, aparecen repartidas a lo largo de la obra para poner al descubierto el universo de ficción, especialmente, en los textos que pretenden funcionar como explicaciones científicas de los temas que la atraviesan. Las explicaciones se incluyen y comentan en un conjunto de columnas de opinión, fechadas y firmadas por un autor de nombre Nicolás Saura (otro *alter ego* de Bejarano), y de esta manera el lector tiene la impresión de que aquellos fragmentos se alejan de los que pueden leerse claramente como ficción.

No obstante, llama la atención que es precisamente en ellas en donde el bogotano lleva más lejos su ingenio y creatividad; por ejemplo, en la columna titulada «El silencio del Principito», luego de que Saura se pregunte «¿qué hace que un texto sea tartamudo? ¿El texto mismo o la lectura? ¿o acaso será el lector quien lo convierte en tartamudo?» (2014: p. 31), se cita como respuesta un poema de Luis Alberto Barco, que lleva el mismo título de la columna de opinión: «El silencio del Principito», un poema que Saura califica como silencioso y en el que «[...] si vemos las letras del texto, el sonido será la ausencia del El Principito de Saint-Exupéry» (2014: p. 33).

Tanto Luis Alberto Barco como Nicolás Saura son personajes creados por Bejarano, de manera que los artículos académicos y columnas de ellos son apócrifas; sin embargo, en algunas de estas columnas se incluyen referencias reales, como la del análisis que llevó a cabo el músico canadiense Murray Schafer de la palabra-trueno en el *Finnegans Wake*, de James Joyce, y que publicó en su libro *Cuando las palabras cantan*. El análisis de Schafer se mezcla con una supuesta investigación realizada por Luis Alberto Barco sobre la palabra-trueno-andino, lo que dota a la columna de elementos verosímiles que engañan o, cuando menos, pueden confundir al lector al hacerle pensar que, tal vez, las referencias falsas quizás corresponden a información especializada que desconocía.

El libro de Bejarano no solo explora la disfemia a través del recurso simple de la repetición de una palabra o una sílaba; al contrario, cuando se emplea este tipo

de recurso, como en el capítulo titulado «Lo que está más lejos», se conjuga con otros elementos que amplían la reflexión sobre las pausas y los bloqueos. En este capítulo, por ejemplo, una voz tartamuda conversa con otra de la que nunca se llega a leer (oír) ni una sola palabra. Su intervención en el relato consiste en un conjunto de puntos suspensivos que pausan, interfieren y detienen a la voz tartamuda. En ese sentido, los puntos suspensivos, le recuerdan al lector que la tartamudez también puede ser, como afirma Bejarano, espacios para la duda y que la persona que padece de tartamudez no solo tiene problemas del habla, sino que suelen presentar:

Traumas en la expresión facial y en el complicado camino cerebro-nervio-músculo, este tipo de tartamudez se llama *tartamudez neurogénica*. Pero hay más tipos de tartamudez, por ejemplo, aquella que sucede en el pensamiento y la razón –en la mente– se llama *tartamudez psicógena*. Los bloqueos también pueden explicarse por la incapacidad de emitir todos los sonidos del lenguaje, esto se da en edades tempranas durante el aprendizaje del habla, y es posible que no se supere y se prolongue a edades más avanzadas. Esta última lleva el nombre de *tartamudez de desarrollo*. El resto de los casos se engloban en el tipo más amplio y desconocido de todos, *la tartamudez adquirida*. (Bejarano, 2014: p. 131)

La obra funciona como el espacio literario en el que se reflexiona sobre estas condiciones, pero al mismo tiempo es la representación estética de ellas. Los puntos suspensivos, los ríos y otros elementos de la maquetación formalmente permiten la tartamudez psicógena; las repeticiones silábicas la tartamudez de desarrollo.

## 2. VOZ Y PALABRA: CONTRASEÑAS DE IDENTIDAD

Como se ha visto, para Bejarano la tartamudez consiste en algo más que repetición de sílabas o tropiezos en el habla. Se trata de una condición que le permite acercarse al mundo de una manera diferente en la que lo relevante es darle lugar al error y a todo lo que puede ocurrir en el espacio de una pausa. Además, propone una relación entre las pausas, los espacios, la palabra, su enunciación y la propiedad de lo que se dice o la identidad de quien habla.

En «La pausa vital», el único texto que aparece firmado por Sebastián Bejarano dentro de *Tartamudo*, y que el autor colombiano fecha el 22 de octubre, día internacional de la tartamudez, lleva a cabo una reflexión sobre las ideas y motivaciones que explican su trabajo e insiste en que todo es susceptible de error y que «todo se podía modificar por, digamos, una pequeña pausa [...] Pequeñas pausas cotidianas. Pensé también en el eco y en esas palmaditas que ayudan al tartamudo a decir las cosas que quiere decir» (2014: pp. 127-128). Se entiende entonces que la obra también funciona como un procedimiento para pensar diferentes tipos de pausas, bloqueos o repeticiones tanto en la literatura como en la vida del escritor y que



estas le ayudarán a corregir los errores. La tartamudez en esta obra debe concebirse como un procedimiento para hacer una literatura diferente. «La tartamudez será el medio y la literatura será el resultado. *Una nueva forma de redundancia...* como decía Deleuze» (2014: p. 130). El narrador insiste en que se encuentra en búsqueda de un procedimiento y es por ese motivo por el que las preguntas, los bloqueos o las pausas son relevantes, pues con ellas consigue organizar los procesos artísticos que le interesan.

Hay experimentaciones como la se que lleva a cabo en «*¿En qué espacio viven nuestros sueños?*» (2014: pp. 47-55), un relato construido enteramente por citas de libros, frases de películas, de obras de teatro de diversos autores, en la que, más que preguntarse qué sucede con una obra que no puede leerse de manera fluida, al interrumpirse constantemente por los pies de página, se ejecuta un procedimiento que deja al descubierto que esas marcas que permitirían avanzar mejor o con más herramientas para la lectura, son las que detienen, las que frenan, las que llevan a la pausa, las que funcionan como errores que dejan al lector inmóvil ante un cuerpo de texto que se articula con elementos que remiten a diferentes identidades, una criatura similar a la construida por el Dr. Frankenstein que busca ser comprendida. Este texto recuerda que, como diría César Aira, la literatura es forma y que los escritores continuamente están mezclando y usando el material que otros ya han usado.

La autoridad de la voz y la autoridad de la palabra, ligadas al nombre de autor, en *Tartamudo* tienen diferentes formas de desestabilización y cuestionamiento, así como también lo tiene todo aquello que identifica y hace único a cada ser humano. En primer lugar, Bejarano señala que la voz es una huella irrepetible y que, por tanto, los errores que se cometen en el habla son únicos. Recuérdese que, en la actualidad, el sistema biométrico de voz es considerado un sistema de identificación casi tan seguro como el empleado a través de la biometría de iris y el proceso que se lleva a cabo para la identificación de las personas a través de la firma o de las huellas dactilares. Este detalle, el de la biometría de la voz como elemento de identificación y de espacio de enunciación, se encuentra presente en la obra de diferentes maneras, pero cobra especial relevancia en el cuadernillo titulado «Alrededor del caso T» que se halla en el bolsillo de la guarda anterior del libro. El lector es dirigido al cuadernillo desde una columna de opinión homónima, firmada por Nicolás Saura y en la que solo se dice que si se desea tener más información sobre uno de los tres sucesos relevantes que ocurrieron en Bogotá el 2 de diciembre de 2008, debe dirigirse al archivo adjunto al final del libro. Así, sin mayor explicación, *Tartamudo* se expande en el cuadernillo.

El contenido de «Alrededor del caso T» se asemeja a las fichas de identificación policiales; sin embargo, nunca se especifica qué fue lo que sucedió en la fecha que se relaciona con el «caso T», o qué papel tienen los sujetos reseñados en él. Los

personajes aparecen señalados como sospechosos en fichas que incluyen: una fotografía, nombre, género, ojos (color), visión, longitud del dedo izquierdo, temblor de las orejas, alias, estatura, distancia entre cejas, cabello (color), si es diestro o zurdo, la ficha de huellas dactilares, una fotografía de objetos decomisados (en todos los casos es una pieza de ajedrez y otro objeto) y, finalmente, el registro visual del fonógrafo.

Tanto la información incluida en el cuadernillo como la presencia de las huellas que ilustran y ocupan la totalidad del espacio de las guardas anteriores del libro subrayan el interés del autor por problematizar la idea de la identidad. De esta manera, las preocupaciones que se plantean en *Tartamudo* se presentan como parodias de aquello que cuestionan. Ya sea a través de las huellas, los nombres o la voz, la obra relaciona diferentes formas de enunciación con la identificación o definición de los sujetos; en otras palabras, los personajes no solo son lo que dicen, sino también cómo lo dicen. Aunque las ideas, lo enunciado, ya hayan sido expresadas por alguien más, cada persona las formulará de una forma única.

### 3. REPETICIÓN, APROPIACIÓN Y CITA

Una de las características más interesantes de *Tartamudo* es que el conjunto de la obra se inserta en los procedimientos de escritura de apropiación, repetición, reescritura o, más precisamente, de desapropiación. Experimentar con la duplicación y superposición del discurso literario le permite a su autor replicar ciertas particularidades de la tartamudez a la vez que pone al descubierto todo lo que hay alrededor o en relación con la palabra (escrita o literaria), y remite a la propuesta de Cristina Rivera Garza sobre «convertir al libro en un lugar de escucha, un lugar donde podemos encontrar la reverberación de otras presencias» (Basciani, 2020).

En ese sentido, vale la pena mencionar lo que sucede en el apartado de *Tartamudo* titulado: «¿Cómo matar a un monstruo?», pues allí Bejarano escribe una obra de teatro en dos actos donde mezcla, creativamente, fragmentos de *Los reyes*, de Julio Cortázar y «La casa de Asterión», de Jorge Luis Borges, y representa al minotauro en medio de un proceso de reconocimiento de su verdadera identidad y maldición, la de la soledad de un poeta tartamudo. Apartados como este en el que el autor elige y organiza textos de otras obras para construir nuevas narrativas exponen al lector a un procedimiento en el que se dejan al descubierto las lecturas y los diálogos que se están estableciendo, y es este procedimiento, asimismo, una práctica de creación comunitaria en la que, como afirma Rivera Garza, se está con el otro, mientras se produce un texto nuevo, aunque parezca el mismo (2019: p. 66). El lector, por tanto, lee a la vez la obra de teatro de Bejarano y la de Cortázar, así como el relato de Borges, pero, lo más importante, está reconociendo con

quiénes y de qué manera dialoga el autor colombiano, cuáles son sus intereses, influencias y herramientas de escritura.

Apropiarse o desapropiarse implica incurrir en la repetición, pero también entraña una reescritura, porque, como sucede con la grabación de Alvin Lucier, en cada repetición y en cada reescritura ocurren cambios. La repetición, afirma Rivera Garza, «siempre implica variaciones: no hay repetición propiamente dicha [...] la reescritura no descubre ni inventa mecanismos; la reescritura contribuye a que queden al descubierto, a la vista de todos, abiertos también a las habilidades y los fines de esos todos otros» (2019: p. 66), En ese sentido, la literatura de Bejarano podría leerse como una literatura conceptual, cuyo soporte se halla en la reflexión sobre lo que sucede con sus palabras y lo que pueden propiciar con las de otros, una literatura que, igual que la obra de Ulises Carrión para Verónica Gerber Bicecci, «a pesar de suceder en las palabras, hojas o libros, ya no nos habla del mismo modo [...]. Se desarrolla no solo en el significado y sentido de las palabras sino en la ordenación espacial ligada al campo semántico. Cimiento y estructura: forma y fondo se empalman en idea, en concepto» (2017: p. 46).

En los términos de la desapropiación, otro capítulo relevante es el que lleva por título: «¿En qué espacio viven nuestros sueños?». Como se ha señalado, en este caso se trata de un relato que ha sido elaborado completamente a partir de las citas de otras obras literarias y cinematográficas, identificadas a través de pies de página que bien pueden remitir a cualquier parte de las obras citadas, y en el que no solo se cuestiona la originalidad o propiedad de las ideas; sino que se encarna literariamente la propuesta de Lucier al reunir en un solo espacio las múltiples voces que construyen un fluir sonoro en el que la repetición produce nuevos sentidos. Además, allí Bejarano discute abiertamente la propiedad y autoridad vinculada al nombre al citar de un autor y una obra fragmentos tan breves como un artículo o un verbo, pero sin señalar más elementos de identificación; es decir, el «soñar» que cita de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick, por ejemplo, puede ciertamente corresponder a esta obra o a cualquier otra; lo importante, sin embargo, es mostrar que hay una construcción de pensamiento y de narrativa que no le pertenece a nadie, que debe a muchos y administra herencias de muchos otros.

El procedimiento de la cita en *Tartamudo* recuerda obras como las de Walter Benjamin, David Markson o, en Latinoamérica, Sara Uribe y Vivian Abenshushan, entre otros, y renueva el valor e interés de una técnica que propone una literatura de *collage*. Para Bejarano citar es tartamudear, repetir, reescribir, desapropiar, pero es, esencialmente, insistir en aquellos rastros que han dejado las palabras de otros autores, y dejar al descubierto que ese rastro siempre puede hacerse visible a través de la cita textual, parafraseando o, incluso, en la reescritura, y que todo eso contribuye a la creación de nuevos sentidos y a la construcción de relaciones nuevas con las obras previas. Decía Beatriz Sarlo, sobre *El libro de los pasajes de Benjamin*, que

su autor «tiene una relación original, poética o, para decirlo más exactamente, que responde a un método de composición que hoy describiríamos recurriendo a la noción de intertextualidad: las incorpora a su sistema de escritura, las corta y las repite, las mira desde distintos lados [...] se adapta a ellas, las sigue como quien sigue la verdad de un texto literario; las olvida y las vuelve a copiar. Las hace rendir un sentido, exigiéndolas» (2011: p. 34); en el caso de Bejarano las citas no solo se incorporan a su sistema de escritura, sino que son la totalidad de este sistema porque citar, para el autor colombiano, también es pausar haciendo extender el texto hacia muchos otros textos, es prolongar la lectura a través de una tartamudez literaria.

Finalmente, hay una última experimentación que configura *Tartamudo* y sobre la que es importante detenerse. Se trata de un proceso creativo que se registra en la columna de opinión «We are sitting in a room». En ella se consignan las propuestas que sobre la tartamudez realizó Étienne Hervé, otro personaje de Bejarano. De las propuestas de Hervé destaca que en un acto creativo tomó el texto original utilizado por Alvin Lucier en «I am sitting in a room», y lo tradujo al español, pero lo hizo a mano, sobre el original que estaba escrito a máquina. «De esta manera, en el nuevo texto final, quedaron registradas tres traducciones en simultáneo: el paso del inglés al castellano, el paso de la letra escrita en máquina a la escrita por la mano y la reverberación que produce la suma de textos» (2014: p. 58). Como se ve, en este ejemplo se mantiene el espíritu original del proyecto desarrollado por Lucier, pero Bejarano demuestra cómo el espacio material del libro también puede funcionar como un elemento que expande y transforma, en este caso, la obra de arte literaria.

*Tartamudo* se concibe como un homenaje al silencio, a la pausa, a la interrupción, a la repetición, a la cita, a la palabra, y a todo lo que ocurre alrededor y en ellas, en las palabras. Es una obra cuyos procedimientos se desvían del canon narrativo tradicional colombiano, y mediante la experimentación investiga una variedad de formas narrativas en las que los procesos conceptuales determinan el objeto literario. Finalmente, su objetivo, además de los mencionados, es el de llevar o devolver la lectura al plano de la oralidad. El lector de *Tartamudo* participa en una experiencia en que la lectura no es un continuo que idealmente no podría padecer interrupción. No es *texto*, ‘tejido’, o no es solo esto. La lectura de *Tartamudo* incorpora todas las impurezas y accidentes de los actos de habla, con sus interrupciones, falta de ilación, fragmentos, sínkopas, alteraciones, dilaciones, repeticiones. Toda la rugosidad imprecisa de lo que la oralidad permite y no permite, en sus manifestaciones habituales, la lengua escrita.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASCIANI, Ariana. «Cristina Rivera Garza: ‘La literatura ha consistido por mucho tiempo en procesos de apropiación’», en *The Objective*, <<https://theobjective.com/further/>

- cultura/2020-07-16/cristina-rivera-garza-la-literatura-ha-consistido-por-mucho-tiempo-en-procesos-de-apropiacion/> [12 noviembre 2021].
- BEJARANO, Sebastián. *Tartamudo*. Bogotá: Animal extinto, 2014.
- CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona, 2016.
- GERBER BICECCI, Verónica. *Mudanza*. México: Almadía, 2017.
- LUCIER, Alvin. «I am sitting in a room», en *Genius*, <<https://genius.com/Alvin-lucier-i-am-sitting-in-a-room-annotated>> [8 marzo 2022].
- LEWITT, Sol. *Escritos*. México: Alias, 2019.
- RIVERA GARZA, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Penguin Random House, 2019.
- SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Siglo XXI: Buenos Aires, 2011.

# LA IMPOSIBILIDAD DE LA OBRA EN MARIO BELLATIN: EL ESCRITOR DESDE SU PALACIO

MARTA F. EXTREMERA  
*Universidad de Granada*<sup>1</sup>

## 1. LITERATURA, ESCRITURA, OBRA

LA INSISTENTE PRESENCIA de un fatalismo apocalíptico en el ámbito de los estudios literarios que ha vaticinado en numerosas ocasiones el «fin de la literatura» (Villanueva, 2014) se ha visto reforzada en los últimos tiempos (sobre todo desde la consolidación definitiva del espacio digital como marco discursivo de las producciones culturales de nuestro siglo) evidenciándose a través de la reflexión en torno a la «crisis de la literariedad» en relación con las (pos)literaturas del presente (Posada, 2020) o, lo que es lo mismo, de «la persistencia de un síntoma: la problemática de la *cuestión de la literatura*»<sup>2</sup> que apunta a dos interrogantes fundamentales «qué es la literatura [...] y cuál es la cuestión –pregunta o problema– de la literatura hoy» (Gallego Cuiñas, 2021: p. 12).

Este es el marco en el que se debate la pertinencia de los conceptos tradicionales para el análisis de las nuevas producciones literarias: desde la idea misma de literatura hasta las nociones clásicas de autor, campo y obra, cuyo cuestionamiento constituye sin lugar a dudas una de las principales vías de acción del proyecto de Mario Bellatin (Goldschluk 2011; Gómez Lara, 2019; Logie, 2020; Regalado López, 2020; Cecilia Ríos, 2020) tal y como constata Daniel Link en uno de sus escritos sobre el autor:

Quando pude revisar esos papeles [algunos trabajos de Bellatin] comprobé que no hacían sino impugnar la concepción clásica de la literatura para proponer una prác-

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en un trabajo de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU19/03212).

<sup>2</sup> La cursiva pertenece al original.

tica realmente nueva. Señalaba haber detectado, casi desde los orígenes de su oficio, una suerte de inquietud constante por escribir sin escribir. Es decir, por resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Utilizaba las imágenes o palabras como un simple recurso para ejercer, de manera un tanto vacua, el mecanismo de la impostura. Tabú capital: no se explotará lo típicamente literario. Solo el vacío es permisible, pero incluso este debe ser acotado. (2020: p. 26)

Este hecho constituye el punto de partida para el presente trabajo en el que trataremos de dilucidar la posición en el campo de la literatura latinoamericana del siglo XXI —frente al canon literario— de Mario Bellatin. Concretamente, nos proponemos definir la dirección del proyecto literario y artístico del autor tras la publicación de uno de sus últimos libros, *El Palacio* (2020a), el cual consideramos que supone un punto de inflexión en su producción en un doble sentido: por una parte, se extreman procedimientos formales utilizados anteriormente (fragmentación, repetición y disolución del yo narrativo); y, por otra parte, asistimos al cuestionamiento más evidente del sentido de la literatura en el presente.

Si bien lo político de la forma es incuestionable para los estudios literarios al menos desde la irrupción en la disciplina de las ideas de Barthes (1953) (fundamentalmente de sus conceptos de «estilo», «lo neutro» y «texto»), a través de ambos mecanismos se pone en evidencia una imbricación entre forma y contenido, que nos permite leer este texto justamente desde dichos presupuestos teóricos sin olvidar la premisa central de la sociología de la literatura: «el hecho literario como hecho social» (Sapiro, 2016). En este sentido, se atenderá en las siguientes páginas al funcionamiento de sendos aspectos —estético y ético— en el texto elegido para concluir con una lectura del mismo que justifique el posicionamiento de este libro como punto de inflexión en el proyecto bellatiano.

## 2. EL PALACIO: HACIA UNA LECTURA POLÍTICA DE LA FORMA

Se trata de uno de los últimos libros publicados por Bellatin y uno de los primeros tras su ruptura con Alfaguara, por lo que ha sido publicado por Sexto Piso en México y por Marciana en Argentina (edición sobre la que he realizado mi análisis). A pesar de que en su política editorial Bellatin ya combinaba anteriormente las publicaciones en editoriales independientes con las de los grandes sellos, este hecho supone ya un modo de inscripción en el mercado literario y de circulación «otro» en tanto que se asocian con la promoción de lo local frente a lo mundial, los autores noveles, las estéticas alternativas y una figura de autor en constante relación con sus lectores (Locane, 2019; Gallego Cuiñas, 2020).

Aunque, como en la mayoría de libros de Bellatin, no encontramos un argumento claramente definido, podríamos decir que constituye una especie de diálogo

con un tú siempre presente, aunque variable acerca de los recuerdos de la persona que habla relacionados con lo que parece una lejana guerra en otro país. El argumento parece coincidir entonces con la que, según el autor, será la última «Gran Obra» de su proyecto en la que lleva trabajando desde 2018, tal y como declara en una entrevista publicada en este año por el periódico *El País*:

Sí, quiero que sea muy grande, sin puntos y aparte. Un libro grotesco. Se origina cuando matan a Mussolini –su familia, novelada en *El libro uruguayo de los muertos*, es de origen italiano y fascista–, el personaje que hizo *Salón de belleza* es un refugiado de guerra que llega a América y que tiene unos perros que se llaman como los míos. (2018, s.p.)

Estas declaraciones deben enmarcarse dentro de las repetidas *performances* que Bellatin suele ofrecernos a través de la prensa o los diferentes actos en los que viene configurando una figura autorial que ha llamado notablemente la atención de buena parte de la crítica (Vergara 2010; Cherri 2015). Sin embargo, queda patente que *El Palacio* forma parte entonces de ese libro, en tanto que a través de una suerte de soliloquio nos introduce en la historia de la vida de ese personaje que crea el salón de belleza, aunque, como veremos, se va diluyendo en otros y en ninguno al mismo tiempo. Los perros –uno de los principales hilos conductores de la producción de Bellatin– aparecen también de forma insistente en este relato. No obstante, se nos presenta en una *forma* hasta ahora no transitada por nuestro autor que confiere al texto, sin duda, cierta ilegibilidad, situándolo «en otro mundo, en el mundo del buceo del lenguaje, en su balbuceo» (Tabarovsky, 2010: p. 23) que supone la exacerbación de uno de los recursos estéticos más utilizados por Bellatin: la fragmentación. Junto a este, atenderemos también a continuación a la repetición y la disolución del narrador.

## 2.1. FRAGMENTACIÓN

Este libro constituye la única publicación de Bellatin dispuesta a modo de «largo poema o breve novela rota» tal y como lo define Mauro Libertella en la contraportada de la edición mencionada. En realidad, el propio autor asume haber compuesto el texto en la forma habitual y haberlo fragmentado posteriormente. Esto se evidencia además mediante otro procedimiento estético: la inclusión en el cuerpo del libro, en la primera página, de una fotografía de una página escrita a máquina –en su *Underwood*, otra de las líneas de cohesión de su proyecto– análoga a las que aparecen con relativa frecuencia en su cuenta personal en la red social



Instagram o a las que componen sus contribuciones a la revista mexicana *Este País*<sup>3</sup>. Podríamos preguntarnos, incluso, si acaso Bellatin no hubiera hecho eso con toda su producción: concebirla como un todo y, posteriormente, fragmentarla, destruirla; si el procedimiento de escritura no está representado, como a menor escala en este libro.

Es evidente, entonces, que uno de los rasgos formales más representativos de este libro es la fragmentariedad llevada al extremo. Si bien es cierto que contamos con algunos estudios teóricos que hacen referencia al uso de la estética del fragmento por parte de Bellatin (Pitois Pallares, 2011; Cherri, 2016) aludiendo a otras obras anteriores como *Flores* (2001) o *El gran vidrio* (2007) –sobre todo el relato «*Mi piel, luminosa*» (Quintero, 2014)–, aunque lo vemos desde *Efecto invernadero* (1992), estas pueden considerarse pasos previos, experimentos que sin duda preceden al texto que comentamos, en el que la fragmentación aleatoria del «original» (si acaso pudiéramos llamarlo así) se torna un rasgo significativo que modifica sustancialmente la lectura del relato, disolviendo además cualquier posible pertenencia a un género literario concreto. Pero, además,

Este estilo de escritura refleja un estado específico de la cultura. A diferencia de una estética clásica, mimética, que aspira a una totalidad orgánica como la literatura realista del siglo XIX, esta viene a corroer las bases que mantienen en pie la institución sedimentada, el canon. (Quintero, 2014: p. 185)

Por tanto, aunque el objetivo de esta presentación del texto, en teoría, es místico podríamos decir: transmitir la sensación de cántico religioso, de musicalidad, de mantra..., tal y como reconoce el autor en la presentación del libro, de apertura, con objeto también de ofrecer distintas puertas de entrada y salida de su universo a un posible lector/a. Esta estética constituye, sin duda, un posicionamiento frente al lenguaje y al Texto que acerca a Bellatin a la práctica de la moral del fragmento. Pues, ¿no podemos leer *El Palacio* como una búsqueda justamente de ese ‘grado cero de la escritura’?

En las escrituras neutras, llamadas aquí ‘el grado cero de la escritura’, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a trasmutar su superficie en una forma sin herencia, solo encontrara la pureza en la

<sup>3</sup> Dichas contribuciones pueden consultarse en línea: <https://estepais.com/cultura/columnas-cultura/ciudad-de-mexico-i983/>.

ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin literatura. (Barthes, 1997: s.p.)<sup>4</sup>

La estética fragmentaria del texto no solo alude a un vacío material representado por el hueco en blanco, por un no-lenguaje palpable en cada una de las páginas del libro, sino que la negación misma y la imposibilidad de la escritura a la que alude Barthes funcionan como motivo recurrente de un narrador que reniega continuamente de su oficio. A lo largo de toda la obra se repite hasta en nueve ocasiones el deseo expreso del narrador de dejar de escribir (que sigue a las declaraciones de Mario Bellatin en la entrevista de *El País*): «Es difícil describírtelo, / sobre todo ahora que he decidido / no escribir más» (Bellatin, 2020: p. 9). A través de este gesto, Bellatin se nos presenta como el escritor consciente de la coerción del lenguaje a través de la práctica de la escritura como una búsqueda, como «el linde entre dos posibilidades, la de su propia destrucción y la de la sumisión total al sistema que restringe» (Bonet, 2020: p. 87).

## 2.2. REPETICIÓN > VARIACIÓN > RESIGNIFICACIÓN

Constituye también un lugar común referirse a los textos de Bellatin como una parte –un fragmento, siguiendo con el planteamiento anterior– de una especie de «Texto Total», de la «Obra» (Pauls, 2012) o, en palabras de Mario Cámara de una «masa textual» (2020: p. 328) a la que atribuye un doble principio:

El primero consiste en producir en el lector la irrefutable certidumbre, pese a la fragmentación creciente de muchos de sus textos, de que se está frente a una única y gran obra en constante crecimiento. Sin duda que a ello contribuye el permanente retorno de los tópicos mencionados, la enfermedad, la sexualidad, la crueldad, la marginalidad, entre otros, y un *estilo absoluto* [...].

<sup>4</sup> A pesar de que el texto de Barthes *El grado cero de la escritura* es ya considerado antiguo, como uno de los escritos iniciales del autor, consideramos que no ha perdido vigencia en tanto que ha seguido reeditándose e impactando de forma visible en algunos estudios relevantes en el campo. El mismo Tabarovsky en *La literatura de izquierda* afirma: «Barthes plantea correctamente el problema general: cuando la literatura no se sustrae a la hegemonía del lenguaje, cuando no lo enfrenta, no lo trampea; entonces no es más que mera reproducción lingüística del poder» (2010: p. 23). Del mismo modo, Adolfo R. Posada sitúa el texto mencionado de Barthes en un lugar privilegiado en tanto valioso iniciador de la observación de «una tendencia significativa a la destrucción del lenguaje y con ello al fin de la concepción *belletrística* de la literatura» (2020: p. 78). Es por esto que los presupuestos esbozados entonces siguen siendo productivos para los análisis literarios del presente, tal y como demuestra el capítulo de Christian Estrade «El estilo y lo neutro en Marcelo Cohen» (2012) en el que el texto barthesiano sirve también como punto de partida.

El segundo principio, que a primera vista parece entrar en conflicto con el anterior, son las reescrituras, reformulaciones y transposiciones de sus propios libros. Bellatin ha ido construyendo un universo pleno de reenvíos [que] tiende a poner en estado de interrogación cualquier situación, peripecia o anécdota. (Cámara, 2020: pp. 328-329)

El texto que analizamos se encuentra atestado de referencias a otros textos de Bellatin: el relato está constituido por una serie de variaciones (según las propias palabras del autor) de personajes, tramas e historias anteriores. Si bien es cierto que aparecen siempre elementos de libros anteriores, lo hacen desde otra perspectiva: por ejemplo, en este caso, aparece el dueño del salón de belleza, pero ahora se inserta en la nueva trama como refugiado de guerra –condición que no se le atribuye en el libro *Salón de belleza*, ni en ninguno de los demás textos de Bellatin en los que aparece–. Es decir, se repite el personaje, varía la trama en la que participa y, finalmente, se resignifica tanto en este libro, como en los demás de forma retrospectiva. Las referencias a esta obra y su protagonista se repiten también constantemente: en ocasiones se confirman, en otras, se niega la existencia del lugar y la persona; lo que queda claro es que este texto, que aparece con frecuencia en el imaginario bellatiano (*Escribir sin escribir*, *Underwood portátil modelo 1915*, *Lecciones para una liebre muerta*, *El Gran Vidrio*, *Disecado*, *El libro uruguayo de los muertos*, *La jornada de la mona y el paciente*, *Demerol sin fecha de caducidad*, *Los Cien Mil Libros de Bellatin*) lo atraviesa completamente.

Otra de las referencias al universo de Bellatin que más se repiten son las que hace el narrador al *Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* que, aunque lo escribe el *Poeta Ciego* (1998), aparece por primera vez en *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y constituye «quizás el mejor símbolo de la obra de Bellatin, el que mejor puede representar la naturaleza de ese Gran Libro en continuo proceso que, como un mecano, y a la vez, como un palimpsesto van conformando las numerosas publicaciones» (López Alfonso, 2015: p. 46). En esta ocasión, desde nuestro punto de vista, constituye el punto ciego del relato en tanto que se resignifica como el texto en el que se encierra el significado completo del proyecto de Bellatin, de toda su producción, al que el lector no puede tener acceso.

Aparece también el autor que se tira por la ventada de «En las playas de Montauk las moscas crecen más de la cuenta»; la hermana con trompa de elefante de *El libro uruguayo de los muertos* (donde también aparece Perezvón y la familia que no entiende la pasión por la escritura del narrador); la posibilidad de ver a los galgos correr por el bosque de *El hombre dinero* (2013), entre otros. Prácticamente se pueden encontrar referencias a cada uno de los textos de Bellatin en un libro que no supera las cien páginas en la edición argentina.

En definitiva, *El Palacio* se ha construido casi exclusivamente sobre la base de una serie de narrativas que atraviesan el proyecto de Bellatin, insertando el texto así en esa escritura en movimiento que practica el autor. Al mismo tiempo, mediante las operaciones mencionadas, Bellatin incluye y resignifica los textos anteriores de modo que si, como proponíamos al comienzo, se puede observar un desplazamiento hacia los márgenes en los últimos textos que conforman la poética bellatina, los anteriores se ven arrastrados en este viraje.

### 2.3. DISOLUCIÓN DEL NARRADOR

Aparentemente, como hemos mencionado ya, el narrador de este peculiar relato es un escritor (nada sorprendente) cuyo cuerpo se encuentra intervenido –según la descripción que se nos ofrece, con los orificios sellados y envuelto como un paquete– y que oscila entre un soldado derrotado –igual que su interlocutor– y el antiguo dueño del salón de belleza. A lo largo del transcurso de la historia va dando indicios sobre su identidad: tiene su estudio en la CDMX; el nombre de los perros..., hasta que finalmente nos dice que desde pequeño le falta un brazo (Bellatin, 2020: p. 84), momento en que se produce una clara identificación tanto con el autor Mario Bellatin, como con el personaje mario bellatin, asiduo de la mayoría de relatos anteriores<sup>5</sup>. Como ocurre al final del tercer relato de *El Gran Vidrio*, en el momento de dicha identificación, el autor nos hace dudar de todo lo dicho anteriormente. En la página 36, nos dice: «Reviso / además / fragmentos de mis propios libros», para afirmar a continuación: «Pero tanto tú como yo / sabemos que eso tampoco es verdad / Que nunca practiqué escritura alguna» (2020: p. 37).

Sin embargo, el procedimiento que nos parece más efectivo de cara a la materialización de la disolución del autor es el intercambio que se produce, en varias ocasiones, entre el narrador y el interlocutor:

No puedo creer que hayan sido suturados  
los orificios de tu cuerpo,  
ni que ayudes a morir a desahuciados.  
Que te encuentres viviendo en una casa modesta  
tratando de embellecer a mujeres de escasos recursos.  
Tampoco que seas visitado por sueños místicos,  
ni por filósofos travesti,

<sup>5</sup> Se puede identificar perfectamente lo que podría denominarse el «suprarrelato de autor» de Bellatin referente al mito de la infancia y la escritura sobre el que se sustenta buena parte de su producción literaria y su performatividad como figura de autor: la falta de una extremidad, la máquina de escribir, el primer libro sobre perros, la familia que se opone a la escritura, etcétera.

ni por peluqueros que adecúan salones de belleza  
para aquellos que no tienen dónde  
morir.

Menos que estés convertido en un paquete. (Bellatin, 2020a: p. 50)

Por momentos, queda patente que ambos son Bellatin: cuando el cambio sucede, el interlocutor «hereda» la autoría del *Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, la falta de la extremidad y muchos otros rasgos que forman parte del metarrelato. Finalmente, ambos son uno: «Tenemos / en estos momentos / que arreglárnoslas solos. / Conformarnos con la visita ocasional / del estudiante de filosofía / con cuidar a los moribundos / y cumplir el rol de monje que debe arreglar / los jueves / un centro de oración» (Bellatin, 2020a: p. 67). O podrían, de igual modo, no ser ninguno cuando afirman: «Si es cierto que no existes / entonces, el verdadero monje debo ser yo» (p. 85) para preguntarse finalmente: «¿Quiénes somos?» (p. 89).

Este cuestionamiento planteado en primer lugar desde el «yo» y, posteriormente, desde el «nosotros» de ese plural último, nada tiene que ver, desde nuestro punto de vista, con los narradores-travesti de otros textos de Bellatin como la chica alemana que resulta ser Mario Bellatin en el tercer relato de *El Gran Vidrio* o el narrador de *Jacobo el mutante* convertido en su propia hija.

### 3. UN ESCRITOR SIN LITERATURA

Lo más interesante, sin embargo, que Bellatin nos ofrece en este librito es la alegoría del palacio: pese a que es el título del texto, después de la primera página, no aparece hasta prácticamente el final del relato, donde encontramos esta amplia descripción:

A este edificio constituido por infinitos cuartos deshabitados  
y a medio construir.

[...] eran cuatrocientos.

Todos mantenidos en cemento.

Con las varillas

con las que habían sido edificados

sobresaliendo en cada esquina.

En realidad

se trataba de un Palacio

Aunque el verdadero

Palacio

es el bulto donde me encuentro

cosido y atado.

Palacio

también el salón repleto de moribundos y de peces

que van perdiendo  
de a poco  
un color.  
[...]  
Lo peor es no contar con una palabra,  
ni antigua ni moderna,  
para dar cuenta del horror que nuestros  
Palacios  
son capaces de producirnos.  
Quizá la única palabra válida será la del  
Poeta Ciego. (Bellatin, 2020a: p. 74)

En un primer momento, se nos presenta como un enorme edificio «a medio construir» para después ir identificándolo con algunos de los textos más significativos de Bellatin: en primer lugar, con el cuerpo mismo del escritor –que se puede entender como práctica artística–, en segundo con *Salón de belleza* y, por último, con *Poeta Ciego* –y a la vez, con otros en los que el poeta ciego aparece como personaje como *Lecciones para una liebre muerta*–. Es un palacio compuesto por todos sus textos –cuatrocientos– que, como se muestra en el texto, se trata «de un conjunto de obras en construcción», conformado por «los arcos narrativos que se le presentan» (Laddaga, 2010: p. 142) a los lectores –metáfora arquitectónica que utiliza Bellatin para referirse a sus textos– y donde «las obras como objetos puros e independientes sirven para designar cualquier cosa» (Cherri, 2016: s.p.), como efecto del carácter singular de la repetición como experiencia ética y estética que señala Leo Cherri en su artículo homónimo.

Finalmente, estos cuatrocientos cuartos nunca llegarán a estar terminados: permanecerán, como el proyecto de Bellatin, incluso como él mismo, como su propio cuerpo, en constante construcción. El autor pareciera construir a través de este palacio –extendiendo la analogía– una *arquitectura del fantasma*, de la ausencia, de lo que aun no existe y que, por tanto, se enuncia desde la negatividad<sup>6</sup>.

El palacio es entonces, a la vez, el motor de la escritura, lo que impide al escritor que protagoniza el relato cumplir su deseo de dejar de escribir:

Escribirás y  
escribirás  
como lo hizo aquel fámulo de la antigüedad.  
Seguirás viendo cómo poblaciones enteras

<sup>6</sup> Esta enunciación en negativo como rasgo de la producción literaria y artística de Bellatin ha sido estudiada en el artículo recientemente publicado junto a Gallego Cuiñas en la revista *Pasavento* «La poética del no-dinero en Mario Bellatin» (2021).

continuarán siendo arrasadas.  
 Muertos encima de muertos.  
 A pesar de tu aversión seguirás habitando en un  
 Palacio. (Bellatin, 2020a: p. 91)

Esta escritura incesante parece postularse como la solución al dilema barthesiano: una práctica a medio camino entre la coerción del lenguaje y su destrucción total; una forma de asumir un posicionamiento como escritor, no solo en el campo literario, sino en el mundo en que vivimos.

En este sentido, el final del texto nos sugiere una de las interpretaciones quizá más sociales de un texto de Bellatin, que sin duda nos recuerda a la pregunta central de *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán (autora mexicana nacida también en el mismo año que él):

‘Sonría mucho, el valor de la sonrisa enriquece a quienes la reciben sin empobrecer a quienes la dan’, pero ¿cómo sonreír mientras el mensaje de esa otra obra no visible en los espectaculares ni en los anaqueles de las librerías ni en las portadas de los libros me llamaba a gritos; cómo si no hacía otra cosa que sustituir aquella voz del agua que en la presentación de un libro habló de la verdad, otra verdad, una que parecía ya imposible de asir a causa de la realidad que con un alarido atronador se nos venía encima? ¿Cómo ser feliz? ¿Cómo ser feliz así? El menú del día eran ‘daños colaterales’, muertos en caminos y casas particulares, asesinatos en masa en centros de rehabilitación [...] ¿Cómo seguir adelante, insistían, sin Kafka ni Gólgol ni Havel, a quienes el libro de lo real había superado hacía tiempo? (Beltrán, 2012: p. 64)

¿Cuál es la función de la literatura en un mundo que acumula muertos y muertos? En el caso de Bellatin: ¿Qué puede hacer un escritor desde su Palacio?

#### 4. CONCLUSIÓN

En las entrevistas ya mencionadas anteriormente Bellatin augura una obra definitiva. Sin embargo, esta nunca llega: tras la publicación de *El palacio* —que, como hemos visto, parecía cumplir muchas de las características de esta—, Bellatin ha publicado al menos tres obras más: *El Libro, la Mola, el Monstruo* (2020), *Ojos flotantes, mojados, limpios* (2020) —ambas con la misma estética fragmentaria que esta— y *Placeres/Pleasures* (2021). Esta postergación de la obra, que es al final una postergación del sentido que termina diluyéndose —a falta de un final cerrado que convierta su escritura en un producto consumible— puede verse como una de las estrategias de Bellatin de hacer frente a un campo de la literatura cada vez más mercantilizado: pese a que sus libros circulan por el mercado (este de una forma especial al ser el primero tras su ruptura con Alfaguara y «volver» en cierto modo a

sus inicios), no pueden consumirse como un producto final terminado (como pasa, por ejemplo, con los de Aira).

Sin embargo, puede resultar significativo para nuestro estudio fijar la atención en un breve texto publicado el mismo año 2020 llamado «Mis nuevas escrituras, las nuevas escrituras» que, si leemos a modo de autopoética, ya nos da la clave de la dirección de su proyecto a partir de este momento:

Aunque quizá tengas razón y que igual no nos pertenezca ninguna de las Escrituras Sagradas con las que se rige buena parte de la humanidad. Debemos entonces ser humildes, agachar la cabeza y aceptar que habitamos un continente donde no existe ya más ni la Palabra, ni los libros tutelares, ni los Códices, ni las intrincadas e inexplugnables escrituras atávicas de las civilizaciones del Sur, ni las nuevas interpretaciones, llevadas a cabo muchas veces por los innumerables evangelistas que tocan una y otra vez a la puerta del salón de belleza convertido en moridero. Nada que otorgue sentido a la infinita cantidad de muertes absurdas de las que estamos rodeados, vivos habitando sobre muertos desenterrando a sus muertos. (Bellatin, 2020b: p. 12)

A la pregunta ¿qué puede hacer un escritor desde su Palacio, desde ese palacio que es la literatura, que es su propia «obra en ruinas»? La respuesta de Bellatin es bastante clara: no terminar nunca de construirlo y dejar entrar a todos los muertos, a las madres campesinas, a los fámulos, a los escritores, los deformes, a los perros..., a todos aquellos que, en definitiva, dispersos por los diferentes textos de Bellatin vienen a constituirse en ese palacio como una suerte de comunidad fragmentada, marginal, periférica que podemos ver como esa comunidad imaginaria, una comunidad negativa, «la comunidad inoperante de la literatura» que para Tabarovsky (2010) se instituye en el mundo del balbuceo en el que al principio de este artículo situábamos el texto.

Aquellos que vienen a ocupar esos cuatrocientos cuartos deshabitados, en construcción, que más que a un palacio nos recuerdan a esas construcciones a las que alude el propio autor en la presentación de este libro en la Feria Internacional del Libro Universitario (en su edición virtual de 2021) que se encuentran en las periferias de todas las grandes ciudades del mundo, que son idénticas y cuya universalidad reposa justamente en «una especie de miserabilidad» en la que Bellatin desea inscribirse (Bellatin, 2020: s.p.).

Incluso se puede ir un paso más allá: ¿existe realmente ese palacio? Acerca de la imposibilidad de ese grado cero de la escritura, Cecilia Bonet afirma: «La escritura blanca es tan utópica como la misma destrucción de la lengua: si una nos deja mudos, la otra nos vuelve ciegos» (2020: p. 86). En la página 35, el narrador nos confiesa: «Redacto este texto / mudo, / de despedida» (Bellatin, 2020: p. 35). En las siguientes páginas, en la búsqueda de la palabra que puede definir el palacio —que



hemos reproducido anteriormente—, sentencia: «Quizá la única palabra válida será la del / Poeta Ciego.» (p. 74). Ambas afirmaciones nos dirigen, entonces, al vacío.

En cualquier caso, las «posibilidades» son infinitas. Lo que se pone de manifiesto de forma más evidente es que hablamos de un autor que conoce perfectamente el funcionamiento del campo/mercado de la literatura contemporánea y que, conscientemente, a partir de este texto ha virado hacia la «periferia escritural», el exocanon para nosotros, a través de la práctica de una política de la literatura disidente (en el sentido de Rancière, 2011) que hemos querido delinear en este espacio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. «De la obra al texto». *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 9, 4, 1973, pp. 5-8.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1997.
- BELLATIN, Mario. *El palacio*. Buenos Aires: Editorial Marciana, 2020a.
- BELLATIN, Mario. «Mis nuevas escrituras, las nuevas escrituras». En JAIMES, Héctor (ed.). *Mario Bellatin y las formas de la escritura*. North Carolina: Editorial A Contracorriente, 2020b, pp. 11-24.
- BELLATIN, Mario. «Presentación del libro El palacio, de Mario Bellatin». *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=eqAldrMjUjA>> [2 septiembre 2021].
- BELTRÁN, Rosa. *Efectos secundarios*. Madrid: 451 Editores, 2012.
- BONET, Cecilia. «Se desprende, flota, desaparece». En GASTALDELLO, Daniel (dir.): *Estudios semióticos: Roland Barthes*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2020.
- CÁMARA, Mario. «Mario Bellatin y sus comedias del arte. Repetición y variabilidad». En JAIMES, Héctor (ed.). *Mario Bellatin y las formas de la escritura*. North Carolina: Editorial A Contracorriente, 2020.
- CARRIÓN, Jorge. «El palacio. Mario Bellatin». *Revista Otra Parte*, 2020. <<https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/el-palacio/>> [2 septiembre 2021]
- CHERRI, Leonel. «La repetición como experiencia». *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 18, 18, 2016.
- CHERRI, Leonel. «La imagen de autor en Mario Bellatin y el 'pequeño dispositivo pedagógico'». *V Congreso Internacional de Cuestiones Críticas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2015.
- ESTRADE, Christian. «El estilo y lo Neutro en Marcelo Cohen». En GALLEGU CUIÑAS, Ana (ed.). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 309-322.
- GALLEGU CUIÑAS, Ana. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Nueva York: Peter Lang, 2019.
- GALLEGU CUIÑAS, Ana. (ed.). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2021.

- GOLDSCHLUK, Graciela. «El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones». *Memoria Académica*. <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.12230/pr.12230.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12230/pr.12230.pdf)> [2 septiembre 2021]
- GÓMEZ LARA, Carla. «De cómo un autor es capaz de contar su propio libro: análisis sobre el desborde de lo autoficcional en *Los libros del agrimensor* y el proyecto *Los cien mil libros* de Mario Bellatin». *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 38, 2019, pp. 100-108.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- LINK, Daniel. «Escenas». En JAIMES, Héctor (ed.). *Mario Bellatin y las formas de la escritura*. North Carolina: Editorial A Contracorriente, 2020, pp. 25-35.
- LOCANE, Jorge. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín-Boston: De Gruyter, 2019.
- LOGIE, Ilse. «¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatin». En GUERRERO, Gustavo, LOCANE, Jorge J., LOY, Benjamin y MÜLLER, Gesine. *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*, Berlín-Boston: De Gruyter, 2020, pp. 207-222.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José. *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar. Cuadernos de América Sin nombre*, 37, 2015.
- PAULS, Alan. «El problema Bellatin». *El Interpretador*, 20, 2005.
- PITTOIS PALLARES, Veronique. *El arte del fragmento: El gran vidrio de Mario Bellatin*. Sonora: Universidad de Sonora, 2011.
- POSADA, Adolfo R. «La literatura después de la literatura: teoría y crítica del arte verbal posliterario del siglo XXI». *Revista Letral*, 24, 2020, pp. 76-99.
- QUINTERO, Gustavo. «El cuerpo monstruoso del texto o Mario Bellatin escribe». *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1, 2014, pp. 183-195.
- RANCIÈRE, Jaques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal, 2011.
- SANDOVAL RODRÍGUEZ, David. «*El palacio* forma parte de un libro infinito: Mario Bellatin». *Universon*, 2021. <<https://www.uv.mx/prensa/cultura/el-palacio-forma-par-te-de-un-libro-infinito-mario-bellatin/>> [2 septiembre 2021]
- SAPIRO, Gisele. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- TABAROVSKY, Damián. *Literatura de izquierda*. Cáceres: Periférica, 2010.
- VERGARA, Pablo. «El vacío como gesto: representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin». *Revista Laboratorio*, 2, 2010.
- VILLANUEVA, Darío. «Canon y post-literatura». En SÁNCHEZ-MESA, Domingo, RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel y GONZÁLEZ BLANCO, Azucena (eds.). *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios. (Actas del I Congreso Internacional de ASE-TEL)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, pp. 87-110.



# FRANCISCO CORTEGOSO (1985-2016) EN DIÁLOGO CON PAUL CELAN (1920-1970): UNA INMERSIÓN A LAS PROFUNDIDADES DEL LENGUAJE

HELENA PAGÁN MARÍN  
*Universidad de Salamanca*

EN EL AÑO 1924, el poeta alejandrino Constantino Cavafis enuncia la fórmula de su pretensión poética: «Deseo mirar más que decir» (2015: p. 10). Este verso, que recoge el carácter pictórico y antirreferencial de su palabra, sintetiza un posicionamiento estético que, a lo largo de la Historia de la Literatura, han adoptado muchos otros escritores, igualmente conscientes de los límites del lenguaje y sus posibilidades denotativas. Escritores tan distintos como César Vallejo, Pier Paolo Pasolini u Osip Mandelstam, cuya disposición ha sido liberar a la palabra escrita de su significación histórica, univocal y sesgada, armando obras que hablan desde la otredad, no siempre bienvenida por los sistemas canónicos de representación.

Los poetas han sorteado esta empresa de distintas formas posibles, determinados, en parte, por su contexto sociohistórico; pero la pregunta que encabeza sus investigaciones permanece indistinta: ¿cómo violentar el discurso logocéntrico? ¿cómo liberar al lenguaje de los límites impuestos por el uso puramente informativo? Una respuesta a estos interrogantes, ya consumada en literatura, la encontramos en la obra de la escritora norteamericana Adrienne Rich, quien, a finales del siglo xx, en obras como *Twenty-One Love Poems* (1976) y *The Dream of a Common Language* (1978), se apropia del simbolismo bíblico y reescribe sus elementos en clave feminista y homoerótica. Estrategia que le permite liberarse del lenguaje del opresor y acercarse a esa lengua común que siempre anheló construir con sus poemas.

Otra respuesta, quizás más genérica pero igualmente ilustrativa, nos la ofrecen las vanguardias literarias, volcadas en dinamitar las relaciones entre lenguaje y poder. En la estela de estas últimas, situamos la labor del escritor rumano de origen judío Paul Celan (1920-1970) y la del pontevedrés Francisco Cortegoso (1985-

2016). Dos poetas profundamente concienciados con las posibilidades expresivas y connotativas de la lengua –alemana y gallega, respectivamente– que nos emplazan a mirar el reverso de la naturaleza y sus misterios mediante un lenguaje críptico y abstracto, situado en las fronteras del logocentrismo; única alternativa posible a un discurso levantado a la sombra de sus víctimas.

El contexto de producción en el que alumbran sus obras es radicalmente distinto. Celan escribe sorteando las incursiones de violencia antisemita que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial; Cortegoso, en cambio, en una Galicia atravesada por la Transición, cuya realidad natural continuaba siendo, para el autor, difícilmente codificable fuera de su lengua. Sin embargo, la distancia sociohistórica que los separa no es impedimento suficiente para que el poeta gallego encuentre en la obra del judío una confirmación al rumbo que estaba buscando con su poesía durante sus años como estudiante de Filología Gallega en la Universidad de Santiago. Años en los que leyó en profundidad la obra de coetáneos como Xosé Luis Méndez Ferrín o Chus Pato, pero también la de extranjeros como Paul Celan o los acmeístas rusos (Velasco en Cortegoso, 2020: p. 6); y en los que desarrolló la redacción de su primer poemario, *Suicidas*, publicado en 2016 por la editorial gallega Chan de Pólvora. Ya entonces vemos a un poeta convencido de que la poesía es la única herramienta posible para «superar a linguaxe posesiva [e] desvelar a que acolle» (Cortegoso, 2016: p. 57).

Es en *Suicidas* donde Cortegoso empuja la palabra hasta el abismo de su significación, esto es, hasta escindir su componente material (significante) de su componente histórico (significado), y nos habla desde la fisura, desde el vacío que destaca sobre lo que tiene cuerpo. «Existe una extrema luz», dice el poeta, «preexiste unha forma cega que habilitan no mundo a seducción e liberan para a voz o ritmo» (Cortegoso, 2016: p. 15). La búsqueda de esa luz primicial, el retorno a esa ingenuidad primera, es una de las muchas empresas que Cortegoso compartirá con Celan, quien resumió el trayecto hasta encontrarla de la siguiente forma: «Cuando lo extraño se enlaza con lo más extraño, miro a los ojos de la nueva claridad. Ella [...] vive más allá de las representaciones de mi pensar despierto, su luz no es la luz del día y está habitada de figuras que no ‘reconozco’ sino que ‘conozco’ en una visión primicial» (Celan, 2013: p. 473).

Ahora bien, este interés por la obra del genio oscuro de la lírica alemana, que continuaría en su segundo libro, *Memorial e Danza* (2014) no puede entenderse como un hecho aislado. Es de sobra conocido el interés que la poesía celaniana ha venido despertando en nuestro país desde los años cincuenta, especialmente en la

comunidad gallega, gracias a la devota lectura y traducción de José Ángel Valente<sup>1</sup>. No obstante, como bien señala Unai Velasco, editor y prologuista del volumen, pocos llevaron su curiosidad por el poeta judeoalemán a los límites a los que la llevó Cortegoso, cuyo profundo interés por la producción poética desarrollada en Francia –donde Celan escribió prácticamente el total de su obra– lo lleva a exiliarse primero a Ramatuelle, pueblo de la costa provenzal, y más tarde a París: lugares en los que estudia y traduce, junto a Celan, a escritores como Yves Bonnefoy o Éric Sautou (Cortegoso, 2020: p. 7).

Lo que se pretende trasladar con esto, lejos de cuestiones biográficas e intereses puramente circunstanciales, es que Cortegoso leyó, como ninguno de sus coetáneos, los códigos del poeta judío, encontrando en la oscuridad de su palabra una respuesta a los interrogantes de su presente. Quizás convencido de que mirándose en su escritura podría, por fin, desprenderse de las cadenas del discurso heredado y alcanzar esa «langue ni vivante ni morte, que peu de personnes parlent et que peu de personnes entendent» (Cocteau en Cortegoso, 2020: p. 23). Esto explica que allí donde Celan dijera: «una palabra [...] me evitó / cuando el labio me sangraba de lenguaje» (2013: p. 87), Cortegoso, como dilatando su discurso, añadiese: «la palabra a que darás lugar / podría ser demorada a lo largo del labio / pellizcando hasta sangrar la carne / que se vuelve contra la dentición» (2020: p. 35).

La decisión de acabar con la memoria racional de las palabras, incompatible con la historia del otro invisible, nos sugiere por qué determinaron resemantizar la lengua, ofreciendo así un universo poético autorreferencial y enigmático. Basta ojear la obra poética de ambos autores para darse cuenta del pulso conceptual de su escritura. Adelgazan el poema de metáforas y adjetivos, quizás por ser estos máscaras y ornamentos para el testimonio buscado; y privilegian, en cambio, la yuxtaposición y la composición nominal, así como el empleo de neologismos. De forma que los términos que constituyen el poema se superponen e impactan unos con otros «ofreciendo nudos y grumos cuya conexión se establece más por contigüidad que por relaciones lógicas» (Casado, 2017: p. 133). Esta política relacional del lenguaje es prácticamente visible en el total de ambas obras. Véanse a continuación dos extractos de *Memorial e Danza* y de *Reja del lenguaje*, respectivamente, que lo ejemplifican:

<sup>1</sup> El diálogo que José Ángel Valente establece con Paul Celan a lo largo de su obra se hace especialmente visible en las versiones que realizó de sus poemas, publicadas en los volúmenes: *Lectura de Paul Celan: fragmentos* (1995) y *Cuaderno de versiones* (2002). No obstante, esta inmersión en el paisaje lírico del poeta también vio su reflejo en poemarios como *Mandorla* (1982), atravesado por imágenes celanianas desde el exordio: «In der Mandel – was stecht in der Mandel? / Das Nicht». (Celan en Valente, 2014: p. 408).

Un árbol / se dilata en las vetas de la piedra, / se avanza sobre el límite, / lo es. / En el remanso de la tarde deviene / lluvia. [...] / Lo sostiene / el cielo. / Puede caer. (Cortegoso, 2020: p. 43)

Llevado / al terreno / del / vestigio / inequívoco: [...] / Hierba. / Hierba / separadamente escrita. (Celan, 2013: p. 149)

El tejido en red del poema, sobre el que las palabras chocan hasta extraer del impacto un sentido nuevo, responde a la idea celaniana de «tropo», desarrollada en un discurso que el poeta judío pronunció en el año 1960 con motivo de la concesión del Premio Georg Buchner. A lo largo de sus páginas, la emplea para referirse tanto al tropo de la retórica como al trópico geográfico y termina señalando que los tropos son lugares de encuentro: a través de ellos, la poesía los interseca y trata de alcanzar algo. Hablamos, por tanto, de una escritura abierta a las correspondencias materiales de su forma; pues la poesía, tal y como sentenciaría más adelante, «ya no se impone, se expone» (Celan, 2013: p. 493), y a través de la interconectividad de sus elementos, habla.

Es preciso detenernos en esta idea porque el carácter de ambas obras es esencialmente antimetafórico. El sentido del poema se construye atendiendo al impacto y vinculación de unas palabras con otras, y no buscando separadamente en ellas su verdad velada, su simbolismo. La metáfora transfigura, desvía el verdadero significado del nombre; por tanto, es incompatible con la intención de estos poetas: devolver al lenguaje su condición de tránsito, su posibilidad de ser sin intermediarios. De ahí que la búsqueda de un referente más allá de la materia genuina del poema sea siempre una empresa frustrada.

Sobre estas operaciones de sondeo lingüístico y de reconversión material de la palabra también se pronunció Francisco Cortegoso, vía John Berger, en un conversatorio sobre *Memorial e Danza*, que tuvo lugar en la capital gallega en el año 2014, con motivo de la concesión del Premio Nacional de Poesía 'Xose María Pérez Parallé'. Concretamente a través de uno de los artículos que el artista visual escribió para *The Guardian*, titulado «Writing is an off-shot of something deeper», en cuyo cuerpo leemos:

I let the words slip back into the creature of their language. And there, they are instantly recognised and greeted by a host of other words, with whom they have an affinity of meaning, or of opposition, or of metaphor or alliteration or rhythm. I listen to their confabulation. Together they are contesting the use to which I put the words I chose. They are questioning the roles I allotted them. (Berger, 2014: n.p.)

Así, ambos poetas practicarían un mecanismo estructural coincidente, basado en la colisión verbal y en la desnudez de toda referencia. Preocupación formal, esta,

que no excluye el desarrollo paralelo de un proyecto ético basado en la importancia testimonial del lenguaje.

Celan siempre tuvo el compromiso de dar voz a quienes perdieron la suya gaseados en los campos de concentración nazis, pero para ello era consciente de que tendría que huir de toda «koiné lírica» y desarrollar una poética de denuncia contra el simbolismo predeterminado de las palabras (Pons, 2017: p. 66). ¿Era esta su manera de afirmar posible la escritura poética después de Auschwitz? Parece que sí. De igual forma, Francisco Cortegoso desarrolló un ejercicio de resistencia contra las materias emboscadas en la lengua porque su intención era leer, sin intermediarios, la naturaleza gallega para más tarde poder liberarla de la mácula del lenguaje reduccionista que cifra y constriñe.

La crítica ha tenido en cuenta lo expuesto y se ha referido a la obra de Celan como «contrapoesía», aludiendo tanto a su búsqueda del revés del lenguaje racional e inequívoco, como a su compromiso ético con aquellos que han sido privados de horizontes reales y utópicos (Pons, 2017: p. 80). No obstante, también ha empleado esa etiqueta para catalogarlo de poeta místico, en un esfuerzo, a veces excesivo, de vincular su imaginario poético con las teorías cabalísticas. En la mística, la voz poética enmudece para que hable Dios, pues esta no comparece en el poema, sino que ocupa el espacio como mero receptáculo. Celan, en cambio, sí nos habla desde un lugar concreto: desde la historia judía. O más bien, utiliza su yo para que la memoria del pueblo judío pueda decirse. Por eso su voz, en palabras de Ricardo Forster: «es la voz susurrante y entrecortada, la voz encriptada y secreta del testimoniante, de aquel que no busca una constatación empírica ni intenta despejar, por la vía de lo irrefutable del documento [...] aquello que la memoria y el lenguaje logra apenas rozar» (2012: p. 184).

Paul Celan sabía que para desarrollar su labor era indispensable comunicarse mediante un lenguaje que escapase al propio lenguaje, y quizás por ello se instalase en un espacio catalogado de sacramental. La crítica no siempre entendió esto y puso todo su empeño en hacer de él un representante más de un espiritualismo anacrónico, ajeno a los problemas reales de su tiempo, encumbrando así el papel determinante que desempeña en su obra la relación entre lenguaje y poder. Pensemos que la aventura lírica del poeta nació del compromiso con liberar la lengua alemana de su mácula, de su connotación de crimen. Esta confusión, que derivó en lecturas erradas del escritor judío, no debería repetirse con Cortegoso, cuya poética también nos habla desde un lugar específico: desde la memoria material de los elementos que configuran el paisaje identitario de Galicia, en el poemario *Memorial e Danza* (2020) y desde la memoria de aquellos escritores heridos por el discurso, en el poemario *Suicidas*.

Si por algo destacan nuestros poetas es por distinguir muy bien el ámbito poético del místico, pues saben que para alcanzar un idioma común que, además de



decir su sombra, se afirme en lo humano, es indispensable «no rezar, sino escribir», y esto, en palabras de Celan «no se puede hacer con las manos juntas» (2014: p. 138). No se niega que entender a ambos poetas demande del lector una lectura confiada, que no busque la pronta verificación científica ni una traducción exacta de sus asociaciones, pero este no es motivo para caer en conclusiones prematuras y pensar que estamos ante la obra de dos místicos. Una afirmación de estas características responde, más bien, a una tendencia de la crítica occidental, consistente en colocar dicha etiqueta a todo escritor que explore el misterio y el vacío referenciales. Apoyarla, tal y como evidencia Velasco en el prólogo a *Memorial y Danza*, implica olvidar el cambio de paradigma poético producido a principios del siglo xx, cuando «la pregunta por la voz [...] deja de tener sentido» (Cortegoso, 2020: p. 8).

## CONCLUSIONES

Con todo lo señalado, podemos concluir que Paul Celan y Francisco Cortegoso desarrollan un trabajo de depuración lingüística y de contención de significantes de difícil parangón en la lírica occidental de las últimas décadas. Y esto es así porque, sin abandonar el peso testimonial ni el compromiso histórico de sus respectivas lenguas, consiguen armar un tejido poético abstracto y escurridizo que rompe con el sentido único.

Es conocido que Celan escoge voluntariamente la lengua alemana como lengua poética para hacer justicia a la memoria de sus padres y poner al descubierto el crimen nazi, así como que Cortegoso escribe en gallego para iluminar la historia de una lengua profundamente vinculada con el paisaje natural de su infancia. Lo que no se ha explorado tan en profundidad es por qué, tratándose de dos resoluciones éticas tan distintas, ambas obras comparten una misma voluntad formal, un mismo pulso. La respuesta a este interrogante nos la da uno de los mayores conocedores de la poética de Cortegoso, el poeta y traductor gallego Gonzalo Hermo, en una reseña de *Memorial e Danza* titulada «Con firme brazada». Allí, subraya: «a poesía foi visión e pode volver selo (la poesía fue visión y puede volver a serlo). Hölderlin, Celan, Chus Pato. Escoller ben os mestres tamén é sinónimo de talento literario» (Herme, 2014: p. 70).

Estas palabras, esencialmente emparentadas con las que se refirieron de Cavafis al principio del estudio, «deseo mirar más que decir», apuntan al carácter visionario del poema y revelan por qué Cortegoso dirigió su obra a la luz del pensamiento celaniano: porque confiaba en poder devolver a la poesía su capacidad visionaria, esto es, su capacidad de leer más allá de lo visible, y sabía que, para ello, el mejor apoyo sería Celan; solo sosteniéndose en su obra podría ofrecer una alternativa más al discurso heredado. Esta fue, en buena parte, la decisión responsable de que hoy contemos con una obra abierta a la belleza y al extrañamiento de lo fenoménico,

donde la lengua se extrema, enloquece, y escapa a autor y lector para hablar desde las cosas y, a través de ellas, decirse a sí misma.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, John. «Writing is an off-shoot of something deeper». *The Guardian*, 2014, <<https://www.theguardian.com/books/2014/dec/12/john-berger-writing-is-an-off-shoot-of-something-deeper>> [viernes 12 de diciembre de 2014].
- CASADO, Miguel. «Ciudad de los nómadas –Notas de una lectura de Paul Celan–». En MARTÍN GIJÓN, Mario y BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa (eds.). *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, pp. 113-153.
- CELAN, Paul. *Obras completas*. (7ª ed.). Madrid: Trotta, 2013.
- CELAN, Paul. «Microlitos: Prosa póstuma inédita en español». *Revista de Occidente*, 2014, no.392, pp. 136-142.
- CONSTANTINO, Cavafis. *Poesía completa*. Valencia: Pre-Textos, 2015.
- CORTEGOSO, Francisco. *Suicidas*. (2ª ed.). Galicia: Chan da Pólvora, 2016.
- CORTEGOSO, Francisco. *Memorial y Danza*. Ed. Unai Velasco. Barcelona: Ultramarinos, 2020.
- FORSTER, Ricardo. «El imposible testimonio. Celan en Derrida». *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 2012, vol. 33, no.107, pp. 175-193.
- HERMO, Gonzalo. «Con firme brazada». *ProTexta*, 2014, 4, p. 70. [julio de 2014].
- PONS, Arnau. «Descifrar el idioma, traducir el poema». En MARTÍN GIJÓN, Mario y BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa (eds.). *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, pp. 57-81.
- VALENTE, J. A. *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.



## RELATOS OBLICUOS DE LA DICTADURA CHILENA: ¿POST-MEMORIA EN LAS FORMAS DE VOLVER?

MACARENA MIRANDA MORA  
*Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis*

DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX, la cuestión del trauma y la memoria alteró nuestra relación con el tiempo. A medida que la parálisis del terror permeaba las historias locales, la aceleración tecnológica trastocaba los esquemas sensoriales. La confianza desaparecía en la palabra y el orden lineal, ese que fijaba un pasado «detrás» y un futuro «por delante», ha sido contestado (Huyssen, 2002). En esta nueva temporalidad, caracterizada por François Hartog como «presentismo» (2012), el pasado, indiscutiblemente inabarcable, constituye la fuente de relación con un avenir impensado, con un futuro amenazadoramente extinto que dejó de tener cabida. Bajo esta combinación, dice Hartog, lo inminente del ahora parece ser lo único que nos queda (2012, p. 151). Dicho de otro modo, el pasado inaprensible, pavoroso o no, se ha instalado como horizonte de evocación y creación del presente.

El tiempo pasa y las premisas de Paul Ricœur permanecen. En *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) el filósofo francés reflexiona, entre otras ideas, en torno a la *piège de l'imaginaire* en el proceso de construcción de memoria. Se trata de una trampa que funda la fiabilidad de la elaboración del pasado, pues toca el carácter de *verdadero* de la representación (pp. 64-66). De ahí que pese a la sospecha inherente, la incapacidad para asegurar fidelidad y fiabilidad de lo percibido y declarado, el individuo se mantiene como evocador de lo real. Asimismo, escapando del *deber* de verdad, la literatura no abandona la dimensión epistémica del trabajo de memoria. Dicho de otro modo, en su representación del pasado, la literatura no cesa de completar los vacíos del evento a través del recuerdo y las pistas ficcionales (Ouellet, 2017; Gefen 2017a). En lo que sigue, veremos cómo la memoria, siempre dudosa e incierta (Sarraute, 1987) dispone recuerdos del pasado chileno.

La llamada «literatura de los hijos» proveniente del *récit de filiation* propuesto por Laurent Demanze y Dominique Viart (2008) se ha aplicado a la narrativa sudamericana de los últimos años. Escritores y escritoras, hijos e hijas de víctimas de

dictaduras, proponen relatos distintos al testimonio de los padres. En el caso chileno, han sido las investigadoras Lorena Amaro (2018) y Sarah Roos (2013) quienes reconocieron las pistas del *héritage* del relato de filiación en la narrativa chilena de los últimos diez años. En contraste con el tono testimonial de la producción realista o experimental de los ochenta, o la evasiva del «borrón y cuenta nueva» de parte de los noventa, estos relatos se caracterizan por una vuelta al pasado desde una posición distinta. Para Amaro, su especificidad radica en un retorno al pasado infantil, marcado por la búsqueda de una *doble herencia* familiar y literaria (2018, p. 246).

En su prefacio a *La crisis de la cultura*, Hannah Arendt señala que la herencia asigna un pasado al futuro. Pese a la pérdida, la derrota o la ausencia, el legado de un tiempo anterior se hace relato y adquiere sentido en el intervalo del presente (1989, p. 14). Tomar conciencia del presente como un *entre-deux*, dice Arendt, implica comprender la herencia como un puente entre el pasado y futuro, como un discontinuo que sostiene la simultaneidad de lo que fue y lo que será (pp. 19-21). La herencia, desde esta perspectiva, establece mecanismos de comprensión cuando la brecha viva entre los tiempos se vuelve relato de sentido.

Me pregunto entonces, en qué medida la doble herencia literaria y familiar articula el choque temporal en los relatos chilenos actuales. ¿De qué modo el relato de los «hijos e hijas» dispone el entrecruce temporal y establece una simultaneidad? Y tras su caracterización, ¿qué tan pertinente resulta la noción de post-memoria? ¿Podemos referirnos a un traspaso de memoria o de «deber» en el caso de estos textos?

A través de una muestra de fragmentos de relatos de autores como Alejandro Zambra, Nona Fernández, Álvaro Bisama y Lina Meruane, entre otros, el objetivo de este estudio consiste en caracterizar el trabajo de memoria que se encuentra en esta parte de la narrativa chilena. Para conseguirlo propongo, en primer lugar, un análisis de las principales maneras en que los textos construyen los regresos al pasado y figuran temporalidades. En segundo, una reflexión respecto de la pertinencia del *post-* y el sentido del quehacer memorial de estos relatos.

## 1. VÍAS DE REGRESO

A más de cuarenta años del inicio de la dictadura de Augusto Pinochet, narradores del siglo XXI han optado por regresar a ese período. Nacidos durante los años setenta e incluso ochenta, estos escritores, incapaces de representar la experiencia del horror de los padres, se inclinan por miradas que guardan otras impresiones. Si bien las autoras Nona Fernández (*Mapocho*, 2002) y Alejandra Costamagna (*En voz baja*, 2006) habían publicado novelas que relacionaban filiación y dictadura a principios de los 2000, no fue sino con *Formas de volver a casa* de Alejandro Zam-

bra que el fenómeno se instaló. En la novela publicada en 2011, Zambra indaga en los recuerdos de infancia a través de la forma metaficcional. Transformándolos en personajes de «esa trampa» (p. 62) ineludible que es su novela, el treintañero narrador traduce y cuestiona el rol de los padres y de los hijos:

¿Y tú sales en el libro?

Sí. Más o menos. Pero el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta a la mía, igual estaría yo en el libro. Yo ya tomé la decisión de no protegerme.

¿Y salen nuestros padres?

Sí. Hay personajes parecidos a nuestros padres.

¿Y por qué no proteges, también a nuestros padres?

Para esa pregunta no tengo ninguna respuesta. Supongo que les toca, simplemente, comparecer. Recibir menos de lo que dieron, asistir a un baile de máscaras sin entender muy bien por qué están ahí. Nada de esto soy capaz de decírselo a mi hermana.

No lo sé, es ficción, le digo. (Zambra, 2011, p. 82)

En la novela el personaje intenta completar el recuerdo íntimo y colectivo. A medida que sondea el pasado compartido, recorre su experiencia y contesta el rol de los padres frente a aquella historia: «Estaban allí para que no tuviéramos miedo. Pero no teníamos miedo. Eran ellos los que tenían miedo. De eso quiero hablar. De esa clase de recuerdos» (Zambra, 2011, p. 150). Mientras rastrea en su niñez, divagando en los pasados, contrasta esa realidad anterior con el hoy del adulto que escribe. En su fluctuación, el narrador traza caminos de regreso:

Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa. ¿Las calles de Maipú no eran, entonces, peligrosas? De noche sí, y de día también, pero con arrogancia o con inocencia, o con una mezcla de arrogancia e inocencia, los adultos jugaban a ignorar el peligro: jugaban a que el descontento era cosa de pobres y el poder asunto de ricos, y nadie era pobre ni era rico, al menos no todavía. (Zambra, 2011, p. 23)

En *Formas de volver a casa* ese bosquejo del intervalo se escribe por medio del cuestionamiento. Al tiempo que la novela se realiza, las *formas* se construyen desde la crítica, el contraste y el examen de la historia íntima y nacional. Un movimiento similar se observa en la novela *Ruido* (2012) de Álvaro Bisama, publicada un año después de la de Zambra. En esta, la voz de un *nosotros* se articula para elaborar un recuerdo conjunto. Para ello, el narrador colectivo se inviste de una fantasmagoría que procura acoplar recuerdo y escritura:

Tratamos de escribir novelas sobre aquello, pero no llegamos a nada.  
Los fantasmas no escriben novelas.

Pero, mientras recordamos, aprendíamos a narrar, y la luz se filtraba en la mañana de la provincia, abriéndose paso en una niebla que cambiaba la forma de los objetos que habitaban en la memoria, ordenando de nuevo los lugares y las cosas, modificando la velocidad, el modo en que vivíamos dentro del relato de los hechos. (Bisama, 2012, p. 33)

Ambas novelas manifiestan la búsqueda de una coexistencia entre tiempo y creación: volver y narrar. En ese sentido, Ricœur utiliza la imagen del archipiélago para referirse a los recuerdos separados por abismos temporales. Para agruparlos, dice el filósofo, la memoria se muestra como la capacidad para remontar y recorrer los fragmentos (2000, p. 116). De este modo, puesto que toda evocación implica un ordenamiento, este ejercicio se vuelve acto de escritura en estos relatos. En otras palabras, la práctica de memoria se materializa en actos literarios de sentido, en gestos vivos dispuestos para atravesar la brecha temporal. Esta es la razón por la cual hablamos de *doble herencia*: por una parte, el recuerdo íntimo de un pasado familiar; por otra, el registro de ese movimiento a través de la tradición literaria.

Un ejemplo de esta doble pesquisa se observa también en la novela de 2015, *Colección Particular* de Gonzalo Eltesch. En concordancia con las obras de Zambra y Bisama, el narrador reflexiona en torno a su origen, conectando sus recuerdos con un legado literario: «Ahora no sé cómo decirlo, pero creo que en todos esos poetas que leía encontraba algunos signos de mi infancia, de mi origen» (Eltesch, 2015, p. 90). Lo mismo ocurre en otros relatos, donde las referencias a cineastas como Raúl Ruíz o Patricio Guzmán, a poetas chilenos como Juan Luis Martínez, Enrique Lihn y Nicanor Parra, o incluso escritores extranjeros como Perec, Gary, Murakami o Ginzburg son frecuentes.

Pienso en el comienzo bellísimo de *Léxico familiar*, la novela de Natalia Ginzburg: «Todos los lugares, hechos y personas que aparecen en este libro son reales. Nada es ficticio. Siempre que, debido a mi costumbre de novelista, inventaba algo, me sentía obligada a destruirlo.» Habría que ser capaz de eso. O de quedarse callado, simplemente. (Zambra, 2011, p. 151)

En su cavilación, el narrador de *Formas de volver a casa* manifiesta la preocupación respecto de la fidelidad del recuerdo. En estas búsquedas de pasado y senderos de escritura, el ejercicio dista de ser simple. Traer a la memoria implica traducir, invocar en un código la experiencia anterior. Las imágenes, teñidas por la lectura del presente, alteradas por la mano actual que las trae, se trampean. De ahí que la melancolía se haga patente cuando se intentan construir libros que no traicionen el propio recuerdo «ilegible y genuino» (p. 151) de esa visión primitiva.

En general, el melancólico obstáculo tiende a soslayarse a través de la misma posición del sujeto. Ni héroes, ni protagonistas, ni víctimas, ni testigos. Estos hijos e hijas, en tanto «personajes secundarios» de la historia, se amparan en su rol. Si bien estos autores vivieron *en* dictadura, no vivieron *la* dictadura, por lo que pueden escapar de las expectativas y los designios de aquellos que experimentaron la infamia. De tal modo que volver a esa forma original, esa que se equivoca y no acierta, es volver a una memoria como la de la hija de una ex militante de la resistencia. En su novela *La Resta*, publicada en 2015, la escritora Alia Trabucco confronta la memoria de esa niña con la de su madre: «Su memoria funcionaba sin atajos necesarios (disciplinada, obediente, militante esa memoria). [...] No era como mi memoria, empecinada en un color o una textura. La memoria de mi madre operaba como una geografía de sus muertos» (2015, p. 57).

Esa memoria errática, del mundo primitivo del infante, es legitimada. Se la reivindica y valoriza. Es así como el horror, a medias comprendido, emerge y encuentra sitio en el candor de otras miradas. Como el coro de infantes que la autora Nona Fernández hace hablar en su relato *Space Invaders* de 2015:

Maldonado sueña con la palabra *degollados*. La ve escrita en el titular de todos los diarios de esa época. [...] Maldonado no sabe lo que quiere decir la palabra *degollados*, pero intuye que es algo horrible y entonces su sueño se vuelve una pesadilla. (pp. 58-59)

Porque la dictadura también estuvo allí para ellos, porque el terror poco a poco se infiltró y los padres no pudieron contra él, el recuerdo de los infantes reclama hoy su espacio. Las niñas y niños de entonces devienen sujetos capaces de contestar esa autoridad precedente sobre la base de la legitimidad de sus impresiones. Así, regresar a esas edades, implica fijar y asociar percepciones disímiles (Schaffner, 2005, p. 12). El sentido, con sus nuevos matices y cargas, aparece gracias al vaivén de una mirada crítica frente al pasado donde el horror se re-significa. Para Didi-Huberman, este balanceo temporal está determinado por una bidireccionalidad, a partir de la cual la imagen no deja de reconfigurarse desde el presente que la contempla (2000, p. 10). Lo que llevado a estos relatos sugiere la reconfiguración de ambos tiempos, tanto del presente reflexivo como del pasado evocado. En el cuento «Fotos» de Álvaro Bisama, vemos cómo aun la representación de sí mismo se reconsidera y comprende de otro modo:

De niño me solía sentir más viejo que la edad que tenía. Ahora pienso en eso y me pregunto si ese desajuste lo sintieron muchas más personas. No creo que se tratase de precocidad o de madurez. Se trataba de empatizar con el ambiente, con ese tono gris, con la velocidad lenta en que sucedían las cosas, con la ausencia de tiempo. Porque la dictadura suspendía el tiempo para todos, lo demolía y lo cortaba en pedacitos. (2014, p. 44)



Ahora bien, entre las pistas que refuerzan estas prácticas de memoria, se encuentra, como ya hemos visto, la preponderancia del sujeto. Situados en el presente y cargados de guiños biográficos, lo auto y lo ficcional ostentan la tensión y el desajuste en estos relatos. Es así como la escritora Lina Meruane se posiciona en su novela *Sangre en el ojo* como Lina Meruane, la escritora hija de médicos que, habiendo «condensado [su] nombre» (2013, p. 30) de Lucina, construye un relato incluyendo a sus padres en la novela:

Lucina, hija. Lo dice esperanzado y pesaroso, y sé que el tono esperanzado es para la hija y el pesaroso para Lucina. Nadie más que mi padre usa su saliva para juntar ambos en una sola palabra compuesta: la hija está adherida a mí, pegada como una sombra palpitante a mis espaldas. (2013, p. 59)

Bajo el manto de dudas del propio sujeto, el discurso esparce su ambigüedad incluso en la concepción temporal. El énfasis puesto en la primera persona enarbolando la representación de recuerdos «en plena construcción». En la novela de 2014, *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza, observamos cómo esa simultaneidad toma forma en un efecto de transposición:

Temuco, agosto de mil novecientos ochentaitrés, aún tengo nueve años, se me cierra la glotis de solo pensarlo. Mi abuelo me pide más clavos, más masilla tapagoteras. Así que ya es tarde para echar pie atrás, aunque no tengo la menor idea de lo que hay adelante. Sólo sé que ese niño soy yo y que me necesita para recordarme. Le guardo un sagrado respeto al recuerdo verdadero que seré, algún día, cuando todo se acabe para siempre. (p. 13)

Detrás de esta indeterminación, subjetiva y temporal, abunda la sospecha. Como un eco a la incerteza del relato *Enfance*, de Nathalie Sarraute (1983), la escritora Nona Fernández, vacila al recordar la relación filial con su padre. En la novela *Fuenzalida* –cuyo título pone de manifiesto el juego ficcional de la autora con los apellidos Fernández/Fuenzalida–, se enumeran los supuestos que podrían surgir del encuentro imaginado con un padre ausente:

Una fotografía que aún no ha sido tomada. En ella Fuenzalida y yo posamos juntos para la cámara. Una escena a punto de ocurrir u ocurrida hace mucho tiempo. Una que ya no existe o que quizás nunca existió, pero que está ahí, molestando. [...] Continuamente creo tenerla en la punta de la lengua, al filo de la memoria. A veces hasta puedo sentirla en la yema de los dedos, lista para ser escrita, pero cuando trato de convocarla, la muy tramposa desaparece. Se va. Vuelve a perderse entre recuerdos viejos. Se mezcla con imágenes inventadas, con espejismos del futuro y del pasado. (2012, pp. 69-70)

Sumergidos en la sospecha, la duda expuesta nos aparta de la pretensión de un discurso único. Con su incerteza, los textos opacan las ambiciones de un pasado estable, selectivo y organizado. Un discurso que satisfaga el deseo de comprensión total, como el que Catherine Coquío caracteriza en *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* (2015). Para Coquío la paradoja es la siguiente: en esta obsesión por *la verdad*, no dejamos de intentar construir un pasado imposible de abarcar y aprehender (p. 22). Desde esta perspectiva, los relatos chilenos se escabullen del anhelo mediante la puesta en duda, incluso, de la propia narración. Teñir de sospecha hasta el propio relato implica abrir la puerta a los supuestos, a las incertezas: «[...] no hay manera de ponerse de acuerdo porque en los sueños, lo mismo que en los recuerdos, no puede ni debe haber conceso posible» (Fernández, 2013, p. 15). Es por esto que el gesto de los *hijos dudosos* abre la memoria a la multiplicidad. No solo a las imprecisiones y divergencias de un mismo narrador. También a las otras voces *menores* que se incluyen en estos relatos, pues tras el trauma, diversos son los heridos, olvidados y relegados. Así, víctimas directas o indirectas, voces de muertos o desaparecidos, testimonios de deudos o verdugos, historias de exilios, retornos, crímenes, torturas, resistencias, atentados... todas y más forman parte de la cotidianeidad de los niños de entonces, de esos personajes secundarios que escriben el vaivén.

Por consiguiente, el fundamento de estos relatos se expresa en la escritura de senderos de búsqueda de un pasado que entrelaza la visión infantil y el horror de la dictadura chilena. Se trata de dispositivos de elaboración del intervalo que se construyen mediante la doble herencia, familiar y literaria. Resguardados de la melancolía que acompaña la traducción tramposa del tiempo, las voces se atrincheran en la posición filial. Desde allí, construyen al menos tres mecanismos para articular tiempo y creación. El primero, se basa en la contestación al actuar de los padres y al relato oficial; el segundo, en la reivindicación de una percepción primitiva y una memoria errática; y el tercero, en el contrarresto de la imposibilidad, a través de un sujeto y un tiempo inciertos.

## 2. PRÁCTICAS ¿POST-?

De la vasta discusión respecto del concepto de *postmemory* propuesto por Marianne Hirsch me concentro en los aspectos centrales planteados en su artículo de 2008. En rigor, puesto que las y los escritores chilenos del corpus presentado nacieron poco antes o durante la dictadura, la categorización de Hirsch podría ser desestimada. No obstante, resulta conveniente observar las características estructurales que pueden suponerse también en las prácticas de memoria de los textos presentados. Esencialmente la conceptualización de la *post*-memoria de Marianne Hirsch se sostiene sobre la base de la transmisión del trauma y de su representación

por parte de las generaciones siguientes. Mediadores de esa memoria, el horror se vuelve parte de la identidad de la generación posterior que, según la autora, absorbe, filtra y difunde el impacto del trauma (p. 125). Asimismo, la posterioridad reside en las operaciones consecutivas al traspaso y no necesariamente en la superación temporal del trauma:

And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove. (p. 106)

Desde esta perspectiva, las representaciones de esta memoria operan desde la protección y el resguardo. Para Hirsch el traspaso *inter* o *trans* generacional se sustenta en una conexión con el otro, una empatía colectiva que posibilita la aprehensión del recuerdo como si se tratase de una memoria heredada y, por tanto, propia. De allí que la noción de memoria se incorpore al sujeto que la representa.

Como se ha señalado, la simple aritmética nos impide hablar directamente de *post*-memoria. Aunque bien podríamos suponer que las y los escritores chilenos portan la memoria de los padres que resintieron el horror de la dictadura. Sin embargo, el fundamento de la memoria en estos relatos prescinde de la transmisión. Lo cierto es que los y las autoras chilenas pueden indagar en su propia experiencia del pasado. En la medida que van a su encuentro, intentan dar con una configuración singular, con una memoria otra, tangencial o indirecta de la de sus padres. Una mirada que, fiel a la experiencia, se asienta en la posibilidad de un relato oblicuo, de una pausa reflexiva que privilegia el sentido más que la veracidad de la memoria.

Entonces, si no hay un traspaso generacional, ¿podemos hablar de vuelco, giro, *basculement* de memoria en el caso chileno? Claramente estos autores visitan con insistencia la dictadura, pero ¿en qué reside este empecinamiento? ¿Es acaso solo un gesto narrativo o una tendencia editorial? ¿Por qué simplemente no huir con el olvido?

Ante todo porque en Chile el pasado persigue. Inevitable e ineludible, *algo* hay que impide escapar de la memoria. Al volver a pisar suelo chileno, la protagonista de *Sangre en el ojo* afirma: «Hubiera querido saltar con ruedas y palancas como al vacío, pero no, me retracto, pensé ipso facto, al pasado no. El portador de esa voz no podía sino provenir de un tiempo pretérito al que yo no quería volver. No había escapatoria» (Meruane, 2013, p. 56).

En Chile, el pasado y su historia asedian. La figura de Pinochet ronda aún como un fantasma y la discordia entre condena y reparación sigue vigente. En *Formas de volver a casa* vemos cómo la divergencia aparece entre padre e hijo:

Nos han metido la mano al bolsillo todos estos años, dice. Los de la Concertación son una manga de ladrones, dice. No le vendría mal a este país un poco de orden, dice. Y finalmente viene la frase temida y esperada, el límite que no puedo, que no voy a tolerar: Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en este tiempo había orden.

Lo miro a los ojos. En qué momento, pienso, en qué momento mi padre se convirtió en esto. [...] No puedo evitar preguntarle si en esos años era o no pinochetista. [...] Mi padre guarda un silencio hosco y profundo. Finalmente dice que no, que no era pinochetista, que aprendió desde niño que nadie iba a salvarlos.

¿A salvarnos de qué?

A salvarnos. A darnos de comer.

Pero usted tenía qué comer. Nosotros teníamos qué comer.

No se trata de eso, dice.

[...] No puedo creer lo que acaba de ocurrir. Me molesta ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez, a sus padres. Pero no puedo evitarlo. (Zambra, 2014, pp. 129-131)

Sin verse directamente afectados por el dolor o el trauma, esta generación se conmueve más bien con la herencia recibida, con la impunidad de los infames y las desigualdades de un modelo.

En otras palabras, pese al retorno de la democracia, la alegría no fue tal. El voraz sistema económico impuesto por la dictadura de Pinochet quedó aferrado a una Constitución custodiada hasta hoy por un amplio sector de la clase política y del empresariado. Durante treinta años el modelo apenas se tocó, la justicia se aplicó «en la medida de lo posible» y cualquier demanda de reivindicación se la tildó de peligrosa ideología. No hubo reparación, las heridas no se cerraron, el trauma se alargó y el miedo se instaló en el sopor de la transición democrática.

En su novela *Estrellas Muertas* (2010), Álvaro Bisama pone el acento en cómo la época de la transición se dilató en un letargo espectral:

Me había olvidado del futuro, el futuro había salido corriendo, se había evaporado. A mitad de los noventa en Chile no había futuro alguno, a comienzos de la era de Frei júnior, con Pinochet vivo, todo era marasmo, el aburrimiento de días iguales a otros. (p. 82)

Lejos de la ceguera de la clase dirigente, durante los últimos treinta años la literatura chilena no ha cesado de dar cuenta de esa energía que se acumula entre los postergados del sistema neoliberal. En el caso de estos relatos de memoria, en el presente de su escritura, el descontento, la desconfianza y la desesperanza envuelven el tiempo de las evocaciones:

Es como si al recordar existieran dos velocidades, la de los hechos, que se puede narrar, que apila anécdotas sobre anécdotas, y otra que engloba a la primera, una sensación acaso más abstracta, relacionada con estar detenidos, paralizados frente a una pantalla [...] la sensación de que todo está congelado artificialmente y que por lo tanto puede explotar de repente. (Bisama, 2014, pp. 44-45)

Con una memoria viva, una memoria propia y actual, estos autores han plasmado la herencia nefasta que silenciaba un país hasta hace poco dormido.

En consecuencia, ¿es posible hablar de post-memoria en la narrativa chilena actual? Considero que a falta de una *transmisión*, tanto de imágenes como de deber, quizás convenga posponer ese dictamen. Lo que sí podemos reconocer es una memoria indirecta y tangencial que se sitúa desde otro rincón para registrar la experiencia y soslayar la imposibilidad. En la narrativa chilena actual, la oblicuidad, su gesto indirecto, es la que re-significa el horror de los ochenta y resitúa la subsiguiente frustración. No se trata de un traspaso intergeneracional de imágenes, ni menos de un deber. Tampoco de una memoria posterior. Aquí son los propios recuerdos, siempre alimentados por la invención y la sospecha, los que exponen una memoria pensante, crítica y reparadora (Gefen, 2017b).

En definitiva, se trata de una memoria que no solo va tras el testimonio, sino en la búsqueda de figuraciones literarias donde el presente se muestra eterno. En estos relatos la infancia se asienta entonces como el mundo de origen en el cual la repetición de la anterioridad se recupera en la actualidad de la escritura (Demanze, 2005). En efecto, se trata de una elaboración de memoria propia y que sobrepasa el traspaso o la representación de una anterioridad ajena. Los recuerdos pertenecen a las y los individuos evocadores que vuelven al pasado para producir, ante todo, textos literarios. Al hacerlo las y los autoras proponen lo que Alexandre Gefen denomina una génesis doble: por una parte la ontogénesis de su propia identidad y por otra la filogénesis centrada en la reflexión novelar o poética (2005, p. 266). Dado que el pasado de la dictadura y la post-dictadura siguen asechando, los relatos realizan la recuperación de recuerdos incorporando además una mirada crítica del presente nacional. Es así que atenuando el propio descontento, los relatos chilenos de infancia establecen la necesidad de una memoria que se anteponga a la conservación y al registro vacío (Robin, 2003). Heredando el pasado dictatorial, al tiempo que indagando en las propias imágenes mediadas por la atribución de una herencia literaria determinada, los relatos chilenos construyen y cuestionan el presente.

Por consiguiente, en estos regresos ineludibles se levanta no sólo una poética, sino también una política. Comprendiendo el tiempo, haciendo memoria y dando sentido al recuerdo, estas y estos autores proponen un recorrido simultáneo entre memoria y proyección creativa. En ellos, historizarse, *volverse* relato, implica construirse un lugar en el pasado y con ello levantar una búsqueda de sentido desde

el presente, singularizando memorias incompletas, abiertas y atentas a las voces silenciadas por la historia de ayer y de hoy:

¿Por qué recordamos ahora? Porque debía ser así, porque la memoria está hecha a pedazos, lo que recordamos está agazapado, reposa en una esquina, habita en los cajones, sigue vivo en los álbumes de recortes, en los viejos periódicos que nadie consulta. ¿Por qué recordamos ahora? Porque quizás queremos que todo hubiese sido cierto. ¿Por qué recordamos ahora? Porque queremos que todo sea falso: una ficción a la que apegarnos, un cuento en medio del valle, un cuento idiota al que abrazar en la noche. ¿Por qué recordamos ahora? Porque vale la pena; nadie da un peso por nosotros. ¿Por qué recordamos ahora? Porque nuestro rostro no es nuestro rostro, porque nuestras caras han sido cambiadas por las imágenes que son el origen de la memoria; porque sin eso, sin los muertos y el aliento de las multitudes no somos más que esto: voces hablando en la oscuridad, un relato que rebota en paredes sin cuadros, el sonido de una grabadora registrando un mensaje en una habitación vacía. (Bisama, 2010, pp. 153-154)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARO, Lorena. *La pose autobiográfica*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- ARENDDT, Hannah. *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique*. Patrick Lévy (trad.). Paris: Gallimard, 1989.
- BISAMA, Álvaro. *Estrellas muertas*. 2a. ed. Santiago de Chile: Alfaguara, 2010.
- BISAMA, Álvaro. *Ruido*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012.
- BISAMA, Álvaro. «Fotos», en O. CONTARDO (ed.), *Volver a los 17: recuerdos de una generación en dictadura*. Santiago de Chile: Planeta, 2014, pp. 30-5.
- COQUIO, Catherine. *Le mal de vérité ou L'utopie de la mémoire*. Paris: Armand Colin, 2015.
- DEMANZE, Laurent. «Pierre Bergounioux, le crépuscule des origines», en A. SCHAFFNER (ed.), *L'Ère du récit d'enfance en France depuis 1870*. Arras: Artois Presses Université, 2005, pp. 215-28.
- DEMANZE, Laurent, y Dominique VIART. *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: J. Corti, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- ELTESCH, Gonzalo. *Colección particular*. Santiago de Chile: Laurel, 2015.
- FERNÁNDEZ, Nona. *Fuenzalida*. Santiago de Chile: Random House, 2012.
- FERNÁNDEZ, Nona. *Space Invaders*. Santiago de Chile: Alquimia, 2013.
- GEFEN, Alexandre. «C'est avec l'histoire que les enfants jouent. Récit d'enfance et poétique romanesque, de Valéry Larbaud à Louis-René des Forêts», en A. SCHAFFNER

- (ed.), *L'Ère du récit d'enfance en France depuis 1870*. Arras: Artois Presses Université, 2005, pp. 265-73.
- GEFEN, Alexandre. «Fin de l'intransitivité ou fin de la littérature». *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire*, Presses de l'Université Laval, 2017a, pp. 67-79.
- GEFEN, Alexandre. *Réparer le monde: la littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions Corti, 2017b.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.
- HIRSCH, Marianne. «The Generation of Postmemory». *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 29, 2008, pp. 103-28.
- HUYSSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MERUANE, Lina. *Sangre en el ojo*. San José de Costa Rica: Lanzallamas, 2013.
- OUELLET, Pierre. «Au-delà des faits». *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire*, Presses de l'université Laval, 2017, pp. 35-52.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.
- ROOS, Sarah. «Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos». *Aisthesis*, 54, 2013, pp. 335-51.
- SANHUEZA, Leonardo. *La edad del perro*. Santiago de Chile: Hueders, 2014.
- SARRAUTE, Nathalie. *Enfance*. Paris: Gallimard, 1983.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon: essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1987.
- SCHAFFNER, Alain, «Écrire l'enfance». *L'Ère du récit d'enfance en France depuis 1870*. Arras: Artois Presses Universitaires, 2005, pp. 7-14.
- TRABUCCO ZERÁN, Alia. *La Resta*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2015.
- ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Santiago de Chile: Editorial Anagrama, 2014.

A VUELTAS CON EL CANON:  
REFLEXIÓN  
Y EXPERIMENTACIÓN  
EN LA LITERATURA  
CONTEMPORÁNEA  
EN ESPAÑOL





# ¿SIN FRONTERAS? METRÓPOLIS CULTURALES Y SU POSIBLE DISOLUCIÓN EN LA SUPERACIÓN DE LOS LÍMITES GEOGRÁFICOS EN LAS LITERATURAS HISPANAS

DANIEL ESCANDELL MONTIEL  
*Universidad de Salamanca*<sup>1</sup>

## 1. ¿PROMESAS CUMPLIDAS DEL MUNDO DIGITAL?

LA EXPANSIÓN DEL MUNDO DIGITAL debía hacer realidad una serie de promesas de superación social y cultural que en no pocas ocasiones se habían forjado bajo el paraguas de la idea de la aldea global *mcluhaniana*, impulsada en su primera fase por los medios instantáneos, pero verticalizados (radio, televisión, etc.) y que debía redefinirse en el paradigma de la Web 2.0, es decir, la cristalización plena de los ideales de emisión y recepción abierta de contenidos donde la horizontalidad de cada uno de los usuarios/residentes de internet (cada uno de sus nodos, por tanto) era el ideal por fin alcanzado.

Como tantas otras veces, los ideales que impulsan el nacimiento de un cambio de paradigma (o la redefinición de los pactos sociales) no consiguen que la realidad final se equipare con las configuraciones que se habían preconcebido durante el proceso de imaginación y conceptualización intelectual. La prueba de ello, más allá de la verticalización toda vigente en la sociedad-red, es que no parece haberse puesto en crisis -como propondremos- la permanencia más que aparente de núcleos de poder sociocultural que siguen operando con paradigmas de metrópoli.

No es nuestra intención insinuar que la web es un proyecto fracasado en esos términos, pero creemos que puede afirmarse que la utopía que pensadores y técni-

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033 y dirigido por Daniel Escandell Montiel.

cos como Ted Nelson, Douglas Engelbart y otros habían imaginado se ha cumplido (con creces) en lo informático, pero no en el lado del desarrollo humanístico. Basta tener en cuenta elementos como la gran ruptura en la sociedad que lo digital ha desarrollado y que va más allá de la consabida *brecha digital*: el acceso a la información de grupos poblacionales aislados (cuando no de culturas completas), la falta de formación en el tratamiento de dicha información y los costes asociados a la tecnología necesaria (que convierten dicho acceso en un elemento de lujo).

Sí queremos, pese a todo, identificar cuál es la situación actual y por qué creemos que se mantiene una relación hegemónica que tiene el potencial de cambiar si se desarrollan las estrategias resilientes necesarias, pero para ello las estructuras sociales e industriales deben también de obstaculizar la necesaria renegociación de los roles de la relación tecnocultural iberoamericana. Dicho de otra manera, en estas páginas planteamos la permanencia de una «metrópolis cultural» y cómo no se ha logrado, pese a que todo indicaba que así debía suceder, superarla críticamente con contundencia gracias al mundo digital.

## 2. FRACTURA DIGITAL Y FRONTERIZACIÓN DEL ESPACIO VIRTUAL

La muestra patente de que hay evidentes diferencias en el acceso a la información es que una lengua con tantos millones de hablantes como el español está tradicionalmente infrarrepresentada en la red, buena medida por las limitaciones en el acceso a la red que se han dado en buena parte del continente americano y la anormalmente lenta adaptación tecnológica de España dentro del contexto europeo. La aceleración en el acceso a la red de América Latina y el Caribe se ha producido en los últimos años, y esta región del mundo ha conseguido alcanzar en 2017 un total de más de 404 millones de usuarios conectados (un 10,7% del total de los usuarios de internet), es decir, más de 100 millones de nuevos usuarios desde 2014 y un salto enorme desde los 186,9 millones de usuarios conectados en 2010<sup>2</sup>. Asimismo, en 2017, es cuando esta región del mundo logra superar su propio porcentaje poblacional (estimado en un 8,7% del total de seres humanos) en el conjunto de usuarios de internet (representa un 10,4% del total de internautas). Si saltamos hasta 2021, México se ha convertido ya en el décimo país por número de usuarios conectados (el primero y único de lengua española entre los veinte países con más internautas) con 88 millones y un crecimiento del 3,4%: este es el ejemplo

<sup>2</sup> Todos los datos han sido tomados de las auditorías de Nielsen respectivas al uso global de internet en dichos años y que se hacen públicas con actualizaciones trimestrales para la mayoría de las regiones a través de <http://www.internetworldstats.com/>. Los datos más actualizados disponibles en cada país y región varían según las fechas de los estudios realizados y se ofrecen los más significativos y contemporáneos posibles a finales del año 2021.

más visible del continuado crecimiento del acceso a internet entre los hispanohablantes. El mundo latinoamericano y caribeño tiene en el primer trimestre de 2022 una cuota de penetración de internet del 80,4%, solo por detrás de EE. UU. y Canadá (93,4%) y el conjunto europeo (88,4%); a su vez, España tiene un 92,5% de cuota de penetración del acceso a internet, un porcentaje muy próximo al de Reino Unido, Suiza, Italia, Francia o Irlanda. Como vemos, porcentualmente los datos de penetración de red en España son mayores que en el conjunto global de América Latina, pero no debemos perder de vista que el volumen total de hablantes que representa este país con respecto al conjunto americano es muy pequeño. En todo caso, la diferencia percentual entre las regiones hispanohablantes de ambos lados del océano se reduce progresivamente, aunque siempre teniendo en cuenta que hay diferencias estructurales entre los países hispanoamericanos.

El progreso es todavía reciente como para mostrar su impacto directo en el volumen de páginas webs, vídeos y demás ítems culturales producidos en español, pero al menos se asientan las bases que hacen posible que la presencia de la producción textual y cultural en internet empleando la lengua española esté más alineada con el porcentaje poblacional que representan los hablantes nativos del idioma en el conjunto global. Es de suponer, en consecuencia, que en los años venideros el porcentaje mejorará, pese a que cuantitativamente deba competir con el peso internacional del inglés y los millones de hablantes de otras lenguas, como el hindi o el mandarín, y su también creciente presencia en el mundo digital al estar experimentando procesos paralelos de mejora del alcance real del acceso a la información para los ciudadanos que son hablantes nativos de esas lenguas.

Por tanto, pese a que internet ha tenido la capacidad de reducir la frontera transatlántica, el acceso generalizado a los beneficios de la desfronterización de las comunicaciones para los hablantes de español apenas está empezando a ser una realidad palpable. Dicho de otra manera, la fluidez en las comunicaciones y su impacto en la capacidad para intercambiar datos, ítems culturales, etc., entre los ciudadanos de ambos lados del océano estaba siendo coartada porque condicionantes externos limitaban en la práctica el acceso a internet a quienes pudieran asumir los costes o estuvieran en núcleos poblacionales con las infraestructuras preparadas.

En este sentido, debemos recordar que hay en toda España zonas que no cuentan con servicio normalizado de acceso a la red, ni las empresas ofrecen banda ancha en buena parte de la España rural, por lo que esa parte de la ciudadanía está en desigualdad de condiciones en la sociedad de la información frente a los habitantes de las grandes urbes (que pueden pagar por ello). La fronterización del acceso a internet es, por tanto, un problema que sigue todavía sin resolverse hoy tanto en Europa como en EE. UU. o las grandes potencias asiáticas, que suelen señalarse como estandartes del progreso tecnológico e informacional.

### 3. AUTORÍA Y MUNDO DIGITAL: EL ESCRITOR ANTE EL RETO DE LA SOCIEDAD-RED

Con todo, hemos abordado en no pocas ocasiones la literatura digital como un fenómeno global (muchas veces intercultural y, desde luego, plurilingüe como resultado de la aparente facilidad para la transmisión de dichas obras) y, desde luego, con la capacidad suficiente para trascender las fronteras políticas y geográficas de las lenguas más extendidas por el mundo. Esto es posible, sin ningún género de dudas, una vez se ha producido la conexión satisfactoria a la red gracias a su doble canal de emisión y recepción de información. Es decir, una vez un autor está conectado puede acceder a los objetos culturales de la red y difundir los suyos propios. Sin embargo, en los estadios previos a este acceso a la red y su identificación como espacio de creación y difusión cultural para el desarrollo de obras literarias, el autor protodigital se encuentra en una situación de marginalidad que le es impuesta.

En este sentido, consideramos que un autor protodigital sería aquel que no ha alcanzado una digitalidad plena porque las circunstancias externas impiden su desarrollo escritural, pero está en la trayectoria de abrazar el mundo digital en cualquiera de sus vertientes de escritura electrónica, o bien radica en él la intencionalidad y/o el deseo de abordar este tipo de creación. Por tanto, deberíamos oponerlo al predigital (aquel que ha desarrollado su escritura antes del surgimiento del mundo digital) y a los antidigitales (los que se oponen, por cualquier convicción o preferencia escritural, al mundo digital y se mantienen como adalides de las concepciones industriales y culturales del paradigma libresco, físico y materialista).

Si aceptamos tal distinción, es necesario conceder que las posiciones antidigitales no son necesariamente neoluditas (no implican obligatoriamente un rechazo frontal a lo tecnológico) y que pueden estar fundamentadas en prejuicios que son fruto del desconocimiento ante el mundo digital, una mala lectura de la sociedad-red, o diversas decepciones que sean el resultado de experiencias negativas con las tecnologías de la información y la comunicación en toda su extensión. Por tanto, un autor antidigital puede ser el resultado de la coartación de un autor protodigital y no necesariamente el fruto de una declaración de intenciones neoludita decidida y fundamentada de antemano.

Esta obstaculización es, potencialmente, menor cada día por el rápido progreso en la ubicuidad del acceso a la red y el progreso en facilidad de uso que han experimentado los dispositivos tecnológicos que median entre los usuarios de la red (esto es, teléfonos, computadoras, etc.), restringiendo el nivel de exigencia en destreza con dichas máquinas y, al menos superficialmente, reduciendo también la complejidad de los progresos más básicos de alfabetización digital.

En el caso concreto de la poesía, la difusión de la misma a través de redes sociales ha ayudado a que haya un crecimiento de la misma a nivel de ventas, pero

este ha ido asociado a celebridades (como músicos), *youtubers* y demás productos que son fruto de una mercadotecnia transatlántica: hay una esfera de *youtubers* y nuevos poetas-pop que atraen a público juvenil de ambos lados del océano, aunque las dificultades inherentes a la industria libresco hacen que los libros (impresos) no fluyan con la misma celeridad que los memes, fotografías de libros e incluso copias digitales no oficiales entre los círculos de fans. De la misma manera, en la red la poesía tiene tendencia al microgénero, libre o con formas tradicionales, pero también pone en una situación de riesgo al autor al invisibilizarlo e incluso confundir su papel como creador y asociar su obra a quien sea, como en el caso del español Ben Clark, cuya poesía ha sido atribuida en redes sociales a autores latinoamericanos (como Benedetti) o apropiada por colectivos poéticos que realizan intervenciones callejeras, entre otros fenómenos (Escandell, 2019).

La narrativa, con el microcuento liderando también la producción textual por el carácter atomista y fragmentario de la red, ha tenido fuerte impulso latinoamericano, con autores como el mexicano José Luis Zárate desarrollando una destacada producción textual específica de Twitter, o el argentino Hernán Casciari erigiéndose como uno de los más destacados pioneros de la blogosfera literaria con sus múltiples obras (Escandell, 2014). En ese sentido, muchos autores han jugado también con el concepto de una autoría difusa en la red, enmascarando sus producciones tras heterónimos plenamente avatarizados, mostrando que los valores occidentales ya tradicionales de la autoría pueden ser puestos en cuestión.

La escritura española de este ámbito ha sido igualmente destacada, pero en estos géneros los centros de producción americanos han conseguido imponerse, mostrando cómo la glocalización y el acceso a los entornos digitales ha logrado permitir que se ejecute una difusión más alineada con la realidad escritural y artística de la cultura hispánica. Esto no significa que no haya problemas, ni que este espacio de digitalización haya sido auténticamente democrático, como argumentamos en estas páginas, pero sí podemos considerar que no hay ya una metrópolis centralizadora y colonizadora de espacios, sino varias compitiendo por situarse en los centros –pues no hay solo uno– de los círculos de poder. Pero para que esto sea posible y real, hay que tener en consideración múltiples aspectos que discutimos a continuación.

#### 4. LA GLOCALIZACIÓN EN LA SOCIEDAD-RED PLENA

Solo cuando la integración en la sociedad-red es plena puede comprenderse toda la dimensión de la noción de glocalidad. Una de las definiciones más extendidas es la aportada por el sociólogo Roland Robertson para quien la globalización implica «the compression of the world and the intensification of the consciousness of the world as a whole» (1997, n.p.), mientras que la glocalización conlleva «the simultaneity– the co-presence–of both universalizing and particularizing tenden-

cies» (n.p.). Esa simultaneidad en la que conviven lo local y lo global formando un nuevo todo implica que lo genérico se adapta a lo local mientras que lo local es desposeído de sus características más particulares para aproximarse a lo genérico. La confluencia de las dos corrientes crea, en sí misma, una tercera vía de identificación regional que se constituye como categoría ambivalente con el riesgo de resultar indefinida o poco comprometida con los elementos distintivos más próximos para, sin embargo, no alcanzar una estructura lo suficientemente inocua como para ser absorbida fuera de su lugar de origen. Se trata, sin embargo, de los riesgos propios de toda categoría intermedia o hibridada ante la dificultad de una clasificación unívoca o purista por parte de los agentes culturales prescriptores o los propios receptores o consumidores.

Como apuntaba Julio Ortega (a tenor de los movimientos migratorios), «la nueva condición mundial no puede sino asumir la incertidumbre de lo nacional» (2008, p. 1), abriendo así una línea de pensamiento que le lleva a afirmar que «la condición internacional se despliega en la libre mezcla de las filiaciones y saberes, y vertebrata la cultura en que seguimos haciéndonos. Es una cultura de la mayor diversidad, no sólo de origen sino de destino, que suma lenguas y fronteras, y se debe al porvenir, a esa libertad de juicio» (p. 2).

Esta incertidumbre de lo nacional es una duda que se proyecta no solo sobre el estamento político, jurídico y fronterizo, sino sobre la identidad cultural asociada a lo nacional que se ha constituido como un constructo intelectual íntimamente relacionado con los rasgos diferenciales que desde los ideales del Romanticismo han sentado las bases argumentativas de la idea nacional. La instrumentalización de la historia, la cultura y los posibles rasgos identitarios de regiones geográficas determinadas para construir espíritus nacionales en contraposición a los otros (tanto si esos otros lo son por una separación geográfica o incluso política, o una combinación de armas –como en el caso de colonizadores y colonizados–) se difumina con el paso del tiempo hasta asumirse e interiorizarse.

Así pues, la distribución de la producción textual en español, gracias a que por fin se ha producido la eclosión (al menos, según muestran los datos estadísticos) en acceso a internet en América Latina, tendrá una traslación más equiparable a la realidad de la distribución de los hablantes nativos. Salvo porque en el ámbito tradicional del segmento de la industria literaria libresca, impresa y *fisicista*, el peso de España ha sido desproporcionado en relación con el número de hablantes de español.

## 5. LA METRÓPOLI CULTURAL

En un mundo que ha abrazado la globalización y la digitalidad, si se ha hecho real la aldea global, las metrópolis culturales no deberían existir. Esto se debe a

que una de las ideas fundamentales de dicha globalización es que se igualan las oportunidades y democratizan estos espacios de poder. Lo que en principio debería suponer la obsolescencia, al menos en este terreno, de las relaciones de hegemonía y subalternidad, no ha logrado ejecutar en realidad este paso. Esta es la razón por la que apostamos por el uso de la idea de la «metrópoli cultural»: la carga de fondo que conlleva el término y su capacidad (connotativa y denotativa) para evocar los modos (neo)coloniales que se esperaba superar siguen presentes, como veremos a continuación, y como planteábamos ya al principio de estas páginas. Deseamos no solo evitar eufemismos, sino evidenciar con el uso de esta expresión que ciertos usos de marcada verticalidad transnacional siguen vigentes hoy en día porque las estructuras no han respondido de la manera tan optimista que los visionarios esperaban. No queremos tampoco ser derrotistas: esto se puede superar y puede alcanzarse una auténtica equidad en la cultura digital, pero es necesario que detectemos y visibilicemos esta situación para dar los pasos necesarios que lleven a su superación.

El consumo de cultura es un importante motor económico en la sociedad posindustrial e incluso en el periodo previo a 2009 mostró tener más resistencia a la recesión que otros segmentos industriales y de consumo, no solo en su concepción más estricta como negocio en sí mismo, sino también como vía de ocio no vinculada necesariamente con el gasto económico. Por ejemplo, las visitas a las bibliotecas de Barcelona crecieron un 11% durante el año 2008, lo que implica 5,7 millones de usuarios más; en consecuencia, los préstamos de libros crecieron un 12%.

El teatro, según datos aportados por Daniel Martínez, director del grupo Focus, experimentó también en Barcelona un incremento del 20% debido a la presencia de musicales en los escenarios; las salas alternativas aumentaron su público en un 30% en 2008. Los teatros convencionales registraron 2,6 millones de espectadores. Si las bibliotecas y el teatro crecieron, la compra de libros (y apertura de nuevas librerías) no fue a la zaga, y según Núria Cabutí, la directora de la editorial DeBolsillo (Random House Mondadori) las ventas de libros de bolsillo aumentaron un 17% durante el año 2008. Es más, Antonio María Ávila, director del Gremio de Editores, afirmaba que, aunque había bajado el índice global de lectura en un 2,3%, el de lectores frecuentes pasó en 2008 de un 22% a un 37% (Massot, 2009, n.p.). En tiempos más próximos a nosotros (sin contar el incremento de ventas de libros como consecuencia de la pandemia por COVID-19 en 2019-2021)<sup>3</sup>, se detectó un descenso en 2018 confirmando una tendencia a la baja que se había ini-

<sup>3</sup> Los datos relativos a 2021 marcaron un crecimiento del 25% en ventas de libros con respecto al año anterior (Riaño: 2021), incluyendo un repunte entre los jóvenes lectores. Aunque la tendencia es claramente positiva en comparación con el historial de descenso leve pero continuado visto entre 2013 y 2018, la situación es anómala y conviene esperar un tiempo para valorar si estamos ante un



ciado en 2013 (Bravo et al: 2019). Sin embargo, hablamos de un 3,3% con escasa variación en el número de personas que se consideran lectoras habituales.

Pese a los obstáculos referidos, la publicación y venta de libros en España es muy grande para el tamaño del país: es el noveno del mundo (por detrás de EE. UU., China, Alemania, Japón, Reino Unido, Francia e Italia) y, por tanto, el primero de habla hispana, por delante de países mucho más grandes y poblados, como México (MECD: 2018, p. 39). Esto hace que España siga siendo una metrópolis emisora de cultura, al menos en el paradigma libresco, algo posible gracias al tejido industrial y el mercado del libro (España se sitúa como el primer país de la Unión Europea por número de librerías, pese a la debacle que supuso la crisis económica de la primera década del siglo, prácticamente duplicando los números de Alemania en 2013, pese a que ese año marcó el descenso de ventas vivido hasta 2018).

El paradigma libresco latinoamericano, por tanto, no ha conseguido superar al español en términos puramente industriales pese a que por volumen de habitantes podríamos esperar una mayor potencia de los núcleos culturales más relevantes. Los factores que han conducido a esta situación son complejos y varían en cada país, pero no podemos evitar señalar la infraproducción libresca de un lado del Atlántico, del mismo modo que debe admitirse una sobreproducción del otro. Del mismo modo, muchos libros son impresos en España, pero luego trasladados a América, lo que puede ayudarnos a comprender mejor la asimetría en la producción de estos ítems.

Pero lo cierto es que en internet los núcleos de emisión cultural (y, sobre todo, de industria cultural) tradicionales –asociados a la metrópoli– no pueden mantener con puño de hierro su feudo sobre el espacio cultural debido a la deslocalización natural de lo digital (desde los usuarios; las corporaciones siguen aglutinándose en los centros de poder económico-político-social tradicionales). La concentración de la industria editorial y los medios de producción en España imponen un modelo de poder que, sin embargo, puede desestabilizarse con el creciente auge de la escritura electrónica.

Alvin Kernan dio por muerta la literatura en 1992 ya que, según afirmaba, se habían producido una serie de perturbaciones que habían alterado definitivamente el ecosistema literario: para él, la pérdida de valores modernistas y románticos en la literatura fue un desastre. Pese a sus juicios de valor, es cierto que el proceso editorial ha desplazado al autor literario del centro de creación: le relega a un plano secundario y se le despoja de autoridad. Tras él, señala, caen el lenguaje y la crítica.

---

espejismo derivado de la situación de confinamiento o ante una tendencia de mejora estable y continuada en el tiempo.

Matizando a Kernan, Sven Birkerts defendió que los valores humanistas habían resurgido, «pero en una forma degradada. No se han extinguido, pues nuestra cultura siempre necesitará aparentar que los tiene en cuenta, pero han sido convertidos en algo seguro, nostálgico e irrelevante» (1999, p. 236). Para Birkerts, el capitalismo cultural es el motor principal de la literatura, con el escritor provocador relegado a ser algo anacrónico, un ente del pasado, cuando, si acaso, el escritor provocador tiene más capacidad de proyectarse que nunca si juega bien sus cartas en el mundo digital al constituirse como marca él mismo.

Y es que, donde antes se comenzaba «mendigando un editor y, cuando lo encuentra, suplica que le haga algo de caso» (Birkerts: 2009, p. 236), el autor actual (en cuanto conectado y con la red a su alcanza, con independencia de si es un escritor tradicional que aspira al ideal de la página impresa o bien un –todavía– experimentador de la escritura electrónica) puede prescindir de dicha figura, tanto por deseo propio como por necesidad, ya que –como también señala– el editor no es ya tan arriesgado.

Mientras la publicación opta por la promulgación de valores populares o claramente establecidos para acercarse al mayor público posible y neutralizar todo riesgo de la potencial inversión financiera, el campo digital le da al autor otra vía de acceso al público y permite la omisión de ciertos condicionantes externos como el editor y la editorial.

## 6. REFLEXIONES FINALES

Los circuitos literarios donde se están moviendo esos autores provocadores son, por tanto, los intangibles *bytes* de internet frente a los cafés literarios y otros grupúsculos. Además, los textos de estos círculos intangibles no se ven afectados –desde luego, no en la misma medida que los impresos– por el peso del crítico, pues su distribución entre los lectores se realiza mediante la red rizomática que es internet, sin la jerarquía de los mecanismos publicitarios que se imponen sobre la crítica tradicional.

Esto no implica una pérdida de fuerza: en un campo tan amplio como la red (donde no hay barreras), el conocimiento es inabarcable, y el filtro crítico es necesario para orientar al lector, ya sea a través de publicaciones especializadas en línea, como mediante redes sociales y otros mecanismos de la Web 2.0 donde los consejos sobre qué leer se dan (presuntamente, pues tiene mucho sentido recurrir a la publicidad viral integrando a publicistas –que no críticos– en estas redes) entre iguales.

La fronterización (económica y de infraestructuras) del acceso a la red ha dificultado la presencia del español y de las escrituras glociales de América Latina frente a la mayor penetración de internet en España, haciendo una suerte de embudo

para la entrada en el espacio competitivo del mundo 2.0 para los autores. Se reforzaba, así, la tradicional metrópoli literaria (en cuanto producción, distribución, etc.) que encarna España en el mundo hispano para la industria libresca. No hay mayor visibilización de las promesas incumplidas del poder igualitario del 2.0 que ver cómo se perpetúa una relación hegemónica anclada en la tradición colonial de la historia compartida entre España (y Europa) con América.

La ruptura progresiva de este paradigma para favorecer los modelos digitales de escritura, conceptualización literaria y distribución de los ítems culturales abre una nueva posibilidad para alcanzar un mayor equilibrio y representación ante la igualdad teórica de oportunidades que representa el ideal de la neutralidad de la red. La metrópoli deberá, por tanto, renegociar y redefinir su papel en este paradigma de virtualidad de la misma manera que los centros culturales de referencia de los diferentes países americanos tienen la oportunidad de reforzar su posición en el paradigma internacional y panhispanico que es claramente identificable con los modelos de la cultura en línea. Esto mismo es lo que hemos visto que ha sucedido con la posición adelantada y vanguardista de los autores latinoamericanos en las escrituras de prosa y poesía digitales. Su presencia en los espacios legitimadores y de producción de presencias, como antologías, así lo evidencia. Y, sin embargo, sigue operando un prejuicio desde los núcleos de poder que se resisten a aceptar la redefinición del espacio de juego bajo los esquemas 2.0.

En definitiva, los modelos industriales, culturales y de distribución de la cultura literaria mantienen parámetros escasamente alterados. Como hemos indicado en varias ocasiones, la posición dominante en el mundo digital muestra que la teórica armonización de oportunidades y el poder horizontalizador de la red no ha logrado su ejecución plena. Factores exógenos y dificultades estructurales internas de cada país pueden haber jugado papeles diferentes en la historia reciente del mundo digital. Sin embargo, lo que parece quedar claro es que hay un primer paso necesario: América Latina está avanzando rápidamente en el acceso a internet con unos porcentajes que llevan años evidenciando un crecimiento constante. Este es el primer paso para que las culturas digitales y analógicas de toda la región logren una masa crítica suficiente como para poner en crisis de forma definitiva el rol de la metrópoli cultural. Crisis necesaria, y en ciernes, que será fundamental para romper los viejos cánones y establecer los ansiados paradigmas auténticamente panhispanicos y representativos de la auténtica pluralidad enriquecedora de nuestra lengua y sus culturas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIRKERTS, Sven. *Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica*. Barcelona: Alianza, 1999.

- BRAVO GIL, Rafael et al. *Observatorio de la librería*. Zaragoza: CEGAL, 2019.
- KERNAN, Alvin. *The Death of Literature*. Connecticut: Yale University Press, 1992.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid-Fránfort: Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel. *Y eso es algo terrible. Crónica de un poema viral*. Salamanca: Delirio, 2019.
- MASSOT, Josep. «El consumo cultural resiste la crisis». *La Vanguardia*, 2009. <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20090222/53646139568/el-consumo-cultural-resiste-la-crisis.html>> [9 noviembre 2021].
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *El sector del libro en España*. Madrid, Gobierno de España, 2017.
- ORTEGA, Julio. «La condición internacional». *Letral* 1, pp. 1-3, 2008.
- RIAÑO, Peio. «Las ventas de libros crecen un 25% y marcan una ‘cifra histórica’ en 2021». *elDiario.es*, 2021. <[https://www.eldiario.es/cultura/ventas-libros-cifra-historica-2021\\_1\\_8604521.html](https://www.eldiario.es/cultura/ventas-libros-cifra-historica-2021_1_8604521.html)> [31 diciembre 2021].
- ROBERTSON, Roland. «Comments on the ‘Global Triad’ and ‘Glocalization’». En: NOBUTAKA, Inoue (ed.). *Globalization and Indigenous Culture*. Tokio: Kokugakuin University, 1997 <<http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/global/15robertson.html>> [14 marzo 2022].



# POÉTICA DE LA FRONTERA EN LA NARRATIVA DE NESRINE SLAOUI

ANA BELÉN SOTO  
*Universidad Autónoma de Madrid<sup>1</sup>*

## 1. INTRODUCCIÓN

La frontière est certes palimpseste, manuscrit où les traces des négociations politiques et culturelles se superposent... Lieu dynamique, elle ne constitue pas seulement l'héritage de rapport de forces. À ne chercher à comprendre les frontières qu'en fonction des États et des organisations internationales qui les gouvernent, on perd de vue leur nature anthropologique et leur profondeur politique. Proposer de qualifier les frontières contemporaines de «mobiles», ce n'est pas simplement rendre compte de l'histoire et du devenir de leurs tracés, c'est remettre au cœur de l'analyse la dimension profondément dialectique de la frontière. Dans une magnifique formule, les géographes ont pu définir le fait de tracer une frontière comme l'acte de «mettre de la distance dans la proximité» [...]. C'est à la frontière que l'on se définit face à l'autre, dans un processus toujours mouvant. (Amilhat Szary, 2015, p. 27)

**L**A DEFINICIÓN QUE ANNE-LAURE AMILHAT SZARY propone del concepto de frontera pone de manifiesto la multiplicidad de perspectivas y de posibilidades de cambio inherentes al concepto en sí. Definida como un espacio geopoético que ilustra las mutaciones geopolíticas, la frontera también abarca la esfera sociocultural en la medida en la que evoca esa diversidad de espacios en los que el individuo, de manera personal o colectiva, sale de un contexto específico para encontrarse en otro entorno, ya sea de manera tangible o en sentido figurado. La frontera se convierte así en esa línea material o imaginaria que delimita, que

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco de los objetivos de dos proyectos de investigación I+D+i, uno subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación con referencia PID2019-104520GB-I00 y otro subvencionado por la Comunidad de Madrid con referencia SI3/PJI/2021-00521.

separa y que define. Por ello, atravesar la frontera implica alejarse de lo conocido, de lo propio, de los límites previamente fijados por el colectivo al que se pertenece y establecer una distancia espaciotemporal, sociocultural o lingüístico-afectiva con el margen de procedencia.

En este contexto, las mutaciones geopolíticas, la impronta de la globalización y la huella de los flujos migratorios han provocado la transformación progresiva de las sociedades y la traslación de perspectivas limítrofes en las diferentes esferas colectivas. En efecto,

Outre la frontière et le territoire, la définition même de la citoyenneté est bouleversée: elle devient transnationale, plurielle quant à ses références, avec des appartenances identitaires multiples, elle concerne désormais de plus en plus de double-nationaux à la faveur de l'extension du droit du sol dans beaucoup de pays d'immigration, s'enrichit de nouvelles valeurs comme l'antiracisme et le multiculturalisme. [...] La population de l'État n'est plus seulement nationale, elle comporte une frange d'individus aux status divers, qui se réclament parfois de la citoyenneté de résidence comme fondatrice de droits et d'appartenances ethniques, religieuses ou culturelles venues d'ailleurs. (Wihtol de Wenden, 2013, p. 124)

De igual modo, se han creado escenarios heterogéneos que podemos denominar como *borderlands*, porque se caracterizan por ser contextos limítrofes que se mueven en los propios márgenes excéntricos. Se trata, por consiguiente, de un cruce en el que comunican colectivos multiconfesionales, multiétnicos y multilingües y en los que se practica la hibridación sociocultural (Dullin y Forestier-Peyrat, 2015, p. 17). Estos espacios fronterizos, en los que fluyen y confluyen los compartimentos antaño estancos, se convierten en lugares de promoción, de innovación y de diálogo que promueven a su vez valores de tolerancia y respeto, esenciales para la construcción de sociedades inclusivas.

En estas circunstancias, la literatura se convierte en un espacio de reflexión privilegiado que dibuja desde ópticas múltiples los movimientos poblacionales, ya sean endógenos o exógenos, nacionales o internacionales, individuales o colectivos. Se trata de una temática que resulta tanto más interesante cuanto que observamos el número creciente de escritores que se sitúan en estos márgenes. Y, en este sentido, resulta especialmente interesante detenerse en el mosaico literario de las xenografías francófonas, ya que representan un espacio de creación literaria transnacional escrito en lengua francesa que se aleja de las perspectivas teóricas postcoloniales y que ilustra los desafíos conceptuales inherentes a la movilidad del siglo XXI. Nesrine Slaoui representa uno de los ejemplos paradigmáticos que permiten poner de relieve la importancia que adquiere en esta perspectiva teórica las reflexiones en torno al margen y a la frontera.

Estudiar la obra de Nesrine Slaoui permite, por consiguiente, visibilizar un proyecto escritural basado en un itinerario de *l'entre-deux* que no solo expone la huella de sus orígenes migrantes en el marco literario en el que se inscribe, sino que también ilustra los desafíos socioculturales, individuales y colectivos, que supone la promoción profesional con respecto a unos orígenes familiares humildes. De tal manera que, por lo anteriormente expuesto y para analizar el edificio narrativo de su novela, articularemos la presente reflexión en torno a estos dos ejes con el objetivo de contextualizar desde una perspectiva teórica el análisis literario que supondrá el tercer componente de nuestro estudio. Se trata de exponer en un primer momento la literatura científica que aborda la presencia y el desafío conceptual que supone la aportación literaria de aquellos intelectuales que, emigrados o exiliados, enriquecen el horizonte de creación de las literaturas francófonas contemporáneas. Seguidamente, abordaremos esa otra frontera que supone la promoción socioprofesional y las diferentes perspectivas teórico-conceptuales que han definido a un colectivo que, por su naturaleza intermedia, ilustra un espacio exocanónico en el seno de la sociedad. Y, por último, expondremos el itinerario autoficcional evocado en *Illégitimes* (2021) como un ejemplo paradigmático del corpus literario de las xenografías francófonas que permite visibilizar las subjetividades e identidades y reflexionar sobre estos elementos que pueden suponer espacios de marginalización. Con ello, perseguimos que el estudio aquí expuesto permita conocer, entender y explorar trayectorias vitales que rompen con los modelos de reproducción social tradicionales y proponemos pensar en el texto literario desde la perspectiva social de la literatura con el objetivo de propiciar escenarios de diálogo solidarios, inclusivos y sostenibles.

## 2. XENOGRAFÍAS FRANCÓFONAS

Depuis les années 1980, les études ethniques et postcoloniales ont incité les chercheurs et les critiques littéraires à se tourner vers des littératures jusqu'alors négligées comme les littératures dites «migrantes» ou d'immigration et les œuvres d'auteurs issus des «minorités», renouvelant ainsi notre regard sur les cultures en déplacements - «travelling cultures» d'après les termes de James Clifford. Dans un monde contemporain caractérisé par la fluidité des populations au sein du «village global», parler des cultures stables et figées, serait absurde et anachronique. La conscience des frontières politiques, sociales, religieuses et culturelles qui furent depuis longtemps source de conflits, semble extrêmement ambiguë à l'heure où s'intensifie la circulation des hommes, des marchandises et des idées. (Lalagianni y Moura, 2014, p. 5)

Con estas palabras los francofonistas Vassiliki Lalagianni y Jean-Marc Moura ponen de manifiesto el interés creciente y la necesidad de analizar esas literaturas



situadas al margen del canon nacional y que están representadas por una amplia constelación de escritores y de panoramas literarios que, en el caso de las literaturas francófonas, convergen en el uso de la lengua francesa como vehículo de expresión literaria. La década de los noventa, con las investigaciones de Michel Beniamino (1999) y de Jean-Marc Moura (1998, 1999), supusieron un impulso interesante en la reflexión sobre este mosaico literario que, en términos de Yves Clavaron (2018: 30), representa una suerte de «territoire virtuel où l'utilisation de la langue française fait sens et définit un espace littéraire distinct de la littérature française, mais cependant fortement inféodé aux institutions francophones». De igual modo, es preciso señalar los estudios realizados por Dominique Combe (2010), ya que también permiten visibilizar y acercar este campo literario a un público especializado o tan solo interesado en él.

Estudiar las literaturas francófonas, tal y como señala Jean-Marc Moura (1999, p. 39), supone abordar el diálogo existente entre el centro y la periferia «soit parce qu'elles appartiennent à une culture minoritaire dans la région où elles sont produites [...], soit parce qu'il n'y a pas de coïncidence entre leur ancrage socioculturel et le champ littéraire (métropolitain, européen) en l'absence d'un champ littéraire autochtone conséquent». No obstante, y aunque la crítica postcolonial se ha centrado en esa esfera literaria cuyo origen radica en la expansión colonial francesa, también existen los llamados *lieux d'oubli de la Francophonie* (Dumontet, Porra, Kloster y Schüller, 2015), esos espacios geopoéticos que, como el caso de las literaturas francófonas de Indochina, han sido hasta el momento poco estudiados. E incluso, los estudios han permitido detenerse sobre *L'Autre Francophonie* (Nowicki y Mayaux, 2012) que, expresada en el centro y en el este de Europa, rompe con el canon establecido en términos de francofonía y tradicionalmente asociado a las literaturas postcoloniales.

Por lo anteriormente expuesto podemos afirmar que la creación literaria en el ámbito de las literaturas francófonas resulta ser tan amplio y plural como el conjunto de territorios que la conforman. De igual modo, existe un corpus de escritores que, emigrados o exiliados y sin ningún vínculo con el pasado colonial francés, eligen la lengua francesa como vehículo de expresión literaria. En este sentido, la llegada del nuevo milenio ha promovido una reflexión intrínseca a estos escritores desplazados. En efecto, numerosos han sido los especialistas que se han detenido en esta realidad asociada a los procesos migratorios y a la globalización, de ahí que nos permitamos destacar las aportaciones que, a nuestro modo de ver, resultan ser más relevantes. Para ello, es preciso señalar el panorama evocado por Anne-Rosine Delbart (2005) sobre *Les exilés du langage* y el estudio realizado por Véronique Porra (2011) sobre los escritores alófonos de expresión francesa que han publicado sus textos en la segunda parte del siglo pasado. De igual modo, resulta interesante recordar la monografía editada por Susan Bainbrigge, Joy Charnley y Caroline Ver-

dier bajo el título de *Francographies. Identité dans les espaces francophones européens* (2010), ya que la reflexión de los autores que componen este volumen se aleja de la perspectiva postcolonial para focalizarse en la literatura francófona europea de manera novedosa. Detenerse, por consiguiente, en este corpus de escritores supone «décoloniser le regard» (Porra, 2018, p. 15) y constatar que «la littérature francophone dépasse alors les limites postcoloniales et devient un espace de métissage linguistique, capable de transgresser les frontières pour prôner une transversalité culturelle» (Alfaro, Sawas y Soto, 2020, p. 118).

Llegados a este punto de la reflexión, es preciso citar la perspectiva teórica aportada tanto en el *Atlas literario intercultural. Xenografías femeninas en Europa* (Alfaro y Mangada, 2014) como en *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (Alfaro, Sawas y Soto, 2020), ya que son dos volúmenes colectivos que permiten no solo situar la producción literaria de las escritoras migrantes de *l'extrême contemporain*, sino que también ilustran el diálogo permanente que existe entre las perspectivas teóricas que enmarcan el centro y la periferia en las literaturas francófonas europeas. El uso del término xenografías francófonas para definir este corpus literario resulta, a nuestro modo de ver, una manera acertada de imbricar las perspectivas teóricas precedentes con los desafíos conceptuales actuales. Se trata, por consiguiente, de abordar la problemática inherente a ese corpus literario transnacional que rompe con los cánones estéticos establecidos y que propone una reflexión sobre el nuevo paradigma sociocultural que se perfila.

Pensar en el contexto literario supone tomar consciencia de que, tal y como señala Antoine Compagnon (2007, p. 63), la literatura «offre un moyen -certains diront même le seul- de préserver et de transmettre l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans l'espace et le temps, ou qui diffèrent de nous par les conditions de leur vie». Pensar en términos de literaturas francófonas en la actualidad supone, además, replantearse el diálogo existente entre el centro y la periferia, entre los cánones literarios existentes y los textos situados en el margen de estos, entre el marco establecido y la evolución constante que en este espacio de creación literario se refleja. Llegados a este punto es preciso detenerse en los diferentes vértices del adjetivo que deriva de la francofonía, pues tal y como señala Véronique Porra (2018, p. 8),

Le terme de «francophone», en particulier dans le domaine littéraire, désigne toujours l'autre. La signification varie dès lors en fonction de l'identité de celui qui l'emploie. L'auto exclusion a pour effet de renvoyer l'autre à son altérité et de fait à une forme de périphérie. Parler de littérature francophone en France revient le plus souvent à établir une distinction avec la littérature française; de la même manière, un auteur québécois ne se considérera pas en premier lieu comme un auteur francophone, sauf s'il tient à se démarquer des auteurs canadiens anglophones. Rien de

surprenant dès lors, à ce que le terme de «littérature francophone» cristallise occasionnellement quelques crispations et soit régulièrement remis en cause.

De tal manera que, al igual que definir la identidad implica pensar en la alteridad y que ubicarse en un contexto supone alejarse de otro, el escritor francófono se sitúa en la frontera de esa doble realidad que se balancea en el espacio multicultural de las sociedades contemporáneas y que ponen de manifiesto los nuevos agentes de la movilidad y de la copresencia (Wihtol de Wenden, 2013, p. 44). Las literaturas francófonas, por consiguiente, ilustran el diálogo intercultural de las identidades múltiples desde una perspectiva social humanista que permite comprender mejor y dar respuesta a los desafíos socioculturales actuales. Y, por ello, hablar de las xenografías francófonas en la Europa actual, nos permite abordar esos cuestionamientos inherentes a las identidades múltiples a través de un corpus de textos exocanónicos y transnacionales desde una óptica europea.

### 3. RETOS DE LA MOVILIDAD SOCIAL

Llegados a este punto de la reflexión es preciso señalar que los fenómenos de la movilidad no solo son intrínsecos a los desplazamientos geográficos, sino que también existe un número creciente de individuos que atraviesan las fronteras de la sociedad para situarse en un colectivo diferente del que pertenecen por sus orígenes. Se trata de un fenómeno vertical cuyo movimiento asciende o desciende por las escalas sociales en función de las trayectorias vividas y que define al individuo a través de elementos de marginalización. En este sentido, tal y como constata Chantal Jaquet (2014, p. 12),

Quel que soit son sens, élévation ou chute, la mobilité sociale est souvent présentée de façon critique et péjorative. On traite ainsi de «parvenus» ceux qui ont quitté les classes sociales jugées inférieures et se sont «embourgeoisés», ou de «déclassés» ceux qui se sont prolétarisés et qui connaissent une déchéance par rapport à une situation sociale jugée supérieure.

La sociedad evoluciona, por consiguiente, en un movimiento que puede ser vertical y horizontal, continuo y discontinuo, líquido y sólido (Bauman, 1998). Este desplazamiento constante refleja la existencia de nuevas miradas e itinerarios socioculturales que confluyen en espacios intermedios y que dominan los códigos conductuales tanto del colectivo del que proceden como del colectivo en el que se sitúan. Estamos ante un fenómeno transversal que no solo pone de manifiesto los retos y los desafíos de las sociedades actuales, sino que también permite reflexionar sobre aquellos agentes de la sociedad que no reproducen el modelo dominante. Se trata, por consiguiente, de detenerse en esos itinerarios exocanónicos que permiten

hablar y visibilizar esas otras experiencias que, situadas al margen, son minoritarias y poco abordadas por la literatura científica hasta el momento.

Si bien son numerosas aquellas experiencias que ponen de manifiesto las subjetividades e identidades como elementos de marginalización de obras y autores, nosotros nos centraremos en la necesidad de legitimar la trayectoria de aquellos individuos que han roto con esa suerte de determinismo inherente a la clase social de origen. Y la palabra legitimar supone un punto de inflexión interesante en nuestra reflexión, no solo porque es la palabra que da nombre a la obra que analizaremos en el tercer eje del presente estudio, sino también porque es la palabra que supone el reconocimiento del mosaico sociocultural que ilustra las sociedades contemporáneas. De ahí que resulte imprescindible detenerse sobre el desafío conceptual que supone dar un nombre para identificar y clasificar a estos nuevos actores de la movilidad.

A tal efecto, es preciso señalar que ya a finales de los ochenta, Vincent de Gaulejac había reparado en la importancia que adquiere este fenómeno en el constructo social y utilizó un término médico para designar a esta realidad emergente: *la névrose de classe* (1987). El uso de esta terminología permite focalizar el análisis en los efectos psicológicos de estos procesos de *non-reproduction* sociocultural (Jaquet, 2014). De ahí que De Gaulejac (2016, p. 33) afirme que

La névrose de classe spécifie un conflit qui émerge au croisement de l'histoire personnelle, l'histoire familiale et l'histoire sociale d'un individu. Ce sont les correspondances entre ces trois registres qui permettent de comprendre la genèse et le développement de cette configuration névrotique. Les enjeux de domination entre les classes sociales traversent les familles, les rapports de couple, les rapports parents/enfants et contribuent ainsi à façonner l'identité de ces derniers.

Siguiendo esta perspectiva teórica De Gaulejac reflexiona sobre los conceptos ligados a las enfermedades mentales que pueden definir los espacios exocanónicos de estos individuos en la sociedad. Se trata, por consiguiente, de analizar aquellos factores que permiten constatar la evolución de las sociedades modernas en términos de flexibilidad jerárquica y en los individuos como agentes activos que pueden superar los modelos de reproducción sociocultural heredados desde una perspectiva clínica.

En este contexto, De Gaulejac (2016, p. 25) señala cómo «l'appartenance originare à telle ou telle classe sociale est un élément fondamental, qui détermine les probabilités d'accès à telle ou telle position sociale». En efecto, aunque «tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, les bouleversements de la structure sociale et les progrès de l'éducation ont conduit un nombre croissant d'individus à cheminer dans l'espace social et à s'élever au-dessus de la condition de leurs parents» (Peugny, 2013, p. 9), existe un porcentaje considerable de individuos que reproducen los modelos

socioculturales asociados a la identidad y a la pertenencia de clase heredadas. De ahí que, siguiendo la estela de sociólogos como Bourdieu, Chantal Jaquet (2020b, p. 3) constate que, aunque «l’habitus est la matrice de comportements [et qu’] il va régir les stratégies d’action individuelle et définir un style de vie fondé principalement sur la distinction de classe», existe un número notable de individuos que cuestionen los principios estáticos de las categorías sociales.

De igual modo, numerosos han sido los intelectuales que han utilizado en este contexto el concepto de *tránsfuga de clase* para definir a este colectivo. Se trata de una terminología que, de manera implícita, tiene una connotación negativa, pues tal y como señala Thierry Pardo (2015: p. 9), «la fuite a bien souvent mauvaise presse, on la tient en odeur de lâcheté. [...] En effet, rester, se battre, affronter, aménager le labyrinthe est perçu comme du courage. Fuir, désertter marque l’abandon». De ahí que Chantal Jaquet (2020b, p. 14) afirme que

L’expression «transfuge de classe» est sans doute la moins inadéquate, car elle évoque le mouvement de transfert opéré, mais elle n’est pas exempte de tout jugement de valeur, tant elle reste liée à l’idée de fuite, de désertion, voire de trahison. Le transfuge est par excellence une personne qui change son allégeance à l’égard d’un pays ou d’un parti politique pour un autre et il est toujours suspecté d’être un renégat.

En este sentido, y con el objetivo de utilizar una denominación capaz de legitimar el movimiento social de estos individuos que no reproducen los modelos socialmente establecidos, Jaquet opta por acuñar el neologismo de *transclasse*. Para la filósofa francesa,

Il convient donc de changer de langage et de produire un concept, en écartant les termes péjoratifs, métaphoriques ou normatifs. Il paraît ainsi plus judicieux de parler de *transclasse* pour désigner l’individu qui opère le passage d’une classe à l’autre, en forgeant le néologisme sur le modèle du mot transsexuel. Le préfixe «trans», ici, ne marque pas le dépassement ou l’élévation, mais le mouvement de transition, de passage de l’autre côté. Il est à prendre comme synonyme du mot latin *trans*, qui signifie «de l’autre côté», et il décrit le transit entre deux classes. (Jaquet, 2020b, pp. 13-14)

Tal y como la conceptora del neologismo afirma, se trata de un término inspirado del concepto anglosajón de *class-passing* (Jaquet, 2020<sup>a</sup>, p. 13) que se caracteriza por su neutralidad desde un punto de vista axiológico y que, por ello, permite presentar una mirada ecuánime que legitime la trayectoria de estos nuevos agentes de la movilidad social. Una perspectiva que compartimos no solo por el reconocimiento del lugar que ocupan estos nuevos agentes de la movilidad en la sociedad, sino también por la mirada imparcial que presenta frente a las opciones que hemos señalado con anterioridad. Pensar la sociedad en términos de inclusión implica

descentrar el foco y despojar la mirada de los convencionalismos preestablecidos y para ello es preciso visibilizar voces como la de Nesrine Slaoui que permitan reconfigurar los cánones preestablecidos.

#### 4. *ILLEGITIMES*, POÉTICA AUTOFICCIONAL

La quête de soi est l'entreprise la plus difficile qui nous est proposée. Il peut être impossible d'y parvenir à cause des oppressions conjuguées de notre modernité en marche. L'ordre établi renseigne la normalité et chaque discipline solidifie toujours plus avant les règles tacites dont il faudra se parer. Mouvement de noria, cercle vertueux vers la sédimentation des petites abdications sociales dont est fait notre temps. (Pardo, 2015, p. 53)

En este contexto de cuestionamiento identitario se enmarca *Illégitimes*, la primera novela de Nesrine Slaoui. Esta joven periodista, nacida en Marruecos e instalada en Francia desde los tres años, se sirve de su material autobiográfico para exponer bajo el prisma de la ficción una experiencia personal común a un conjunto de individuos que, como ella, transgreden las fronteras geopolíticas y socioculturales para situarse en ese espacio exógeno que supone *l'entre-deux*. La poética de la frontera se convierte así, en la narrativa de Slaoui, en una vía múltiple y plural que permite reflexionar desde una óptica geopoética sobre las perspectivas teóricas y los desafíos conceptuales inherentes a la movilidad poblacional de manera general, y en el marco de la sociedad francesa de manera particular.

Nesrine Slaoui representa, por consiguiente, la figura del individuo en términos de exogeneidad y su novela permite abordar «ce qui se joue dans la relation avec l'Autre et ouvre ainsi une véritable réflexion sur l'altérité en même temps qu'[elle] pose la question des origines et de la perte des origines» (Albert, 2005, p. 17). En este sentido, la propia autora concibe su recorrido sociocultural desde una perspectiva de la filosofía social. Por ello, afirma:

Quand j'ai essayé de comprendre mon parcours de «transfuge de classe», surtout ses névroses et ses blessures, j'ai refusé de me voir comme une traîtresse à mon milieu ouvrier d'origine. Je comprends pleinement que l'ascension sociale exige un abandon d'une partie de soi-même mais moi je ne peux pas renoncer à la fois à ma classe et à mon appartenance ethnique, la violence serait trop grande, j'ai besoin de ceux qui partagent mon histoire, et mon histoire est celle d'une femme issue de l'immigration qui a grandi en milieu semi-rural et en milieu populaire. (Slaoui, 2021, pp. 46-47)

Con estas palabras Slaoui, que reconoce haber descubierto que pertenecía a la clase popular cuando entró en la clase dominante (Slaoui, 2021, p. 94), reivindica

su doble pertenencia tanto desde el punto de vista étnico como sociocultural y expresa la dificultad que supone no abandonar completamente los orígenes primigenios para alcanzar una integración exitosa. En efecto, tal y como señala Nicolas Balutet (2019, p. 72) «le monde d'où provient le transclasse ne le quitte jamais totalement, [...] il n'existe pas de 'déculturation' véritable». De tal manera que, aunque para cambiar de clase social Slaoui haya que adoptar sus prácticas (Slaoui, 2021, p. 99) y mimetizarse en el mosaico identitario que representa, la identidad de la persona *transclasse* se encuentra en un eterno balanceo identitario que pone de manifiesto los diferentes espacios que habita.

En su recorrido autoficcional, Nesrine Slaoui pone de relieve la importancia que adquiere la educación y las instituciones educativas en las posibilidades de promoción social. En su caso, brillar en el ámbito escolar suponía alcanzar las diferentes etapas de su ascensión sociocultural. En este sentido, Nesrine (nombre de la tríada autora-narradora-protagonista) evoca cómo sus padres «pensaient aussi qu'avec un 20 à l'oral de français, [elle] ne serai[t] plus vue comme une Arabe» (Slaoui, 2021, p. 22). Se trata de una situación que refleja la creencia firme en un sistema meritocrático en el que cualquiera puede alcanzar los objetivos marcados con esfuerzo y dedicación. Su experiencia, sin embargo, pone de manifiesto cómo el capital cultural supone un punto de inflexión en el proceso educativo. Además, Nesrine evoca cómo, tras ser admitida en CPGE (*Classes Préparatoires aux Grandes Écoles*), pudo comprobar que era «la seule femme issue de l'immigration et d'un milieu populaire» (Slaoui, 2021, p. 96). Esta mirada era además recíproca, de tal manera que si Nesrine percibía su singularidad en el contexto educativo en el que se había inscrito, el conjunto de integrantes de ese espacio también percibía su carácter exógeno, tal y como se puede observar en el episodio recordado más abajo:

À peine le parcours administratif terminé pour l'inscription, mon pull floqué Sciences Po en bleu et jaune et ma carte étudiante dans les mains, j'ai reçu la première remarque d'une longue série: «Nesrine, tu as pris la place de ma sœur.» Jean m'a interpellée devant tous mes nouveaux camarades attablés. Que voulait-il dire par là? [...] Je ne réalisais pas encore qu'aux yeux de beaucoup je n'étais pas seulement une étudiante éruptive ou batailleuse. J'étais surtout une Maghrébine, avec une gueule de Maghrébine, un corps de Maghrébine. (Slaoui, 2021, pp. 104-105)

El discurso binario que provoca la exclusión encuentra su epicentro en los orígenes étnicos y socioculturales de esta joven que, con esfuerzo y dedicación, había conseguido alcanzar su sueño de integrar una institución universitaria de excelencia con el objetivo de ser periodista. Por ello, después de recorrer ese «parcours de combattant» (Slaoui, 2021, p. 177) de la ascensión social, la propia Nesrine afirma que se siente como «un bug dans la matrice, [...] une miraculée de la reproduction

sociale, un accident, une erreur sociologique» (Slaoui, 2021, p. 175). De ahí que la voz crítica y dura que se eleva en el texto afirme:

On m'a menti, on nous a menti; il n'y a rien qui puisse effacer ce que nous sommes. On ne se réinvente pas. Aucun diplôme, aucune récompense, aucune grande école ne gomme vraiment nos origines. Avoir lutté contre mon accent du Sud-Est jusqu'à le supprimer ne fait pas de moi une Parisienne. Science Po n'a pas fait de moi une bourgeoise. Il n'y a pas eu d'avant-après mais juste cet entre-deux dans lequel je flotte et je reste en suspens. À jamais éloignée des miens que j'ai fini par regarder à travers les lunettes sociologiques et en même temps à jamais à l'écart de cette nouvelle classe sociale qui prétendait m'ouvrir ses portes. Je connais les codes de ces deux milieux donc je n'appartiens à aucun. (Slaoui, 2021, pp. 188-189)

Se trata de una constatación que evoca la desorientación que experimentan «les exemples réconfortants de ces 'miraculés' scolaires dont la réussite s'explique davantage par la contribution de ces avantages secondaires que par une intervention divine» (Guilbaud, 2018, p. 228). Con ello, el lector de *Illégitimes* explora un itinerario autoficcional esbozado a través del objetivo de esa periodista que no duda en exponer los datos concretos de las temáticas expuestas, de la mirada de esa buena alumna que encuentra en Bourdieu y Annie Ernaux ejemplos a seguir y del ojo de esa niña que con tan solo 11 años se presenta en su clase de sexto de primaria como «Nesrine l'ambitieuse» (Slaoui, 2021, p. 54). Leer los diferentes episodios que marcan la trayectoria vital de esta autora desde una perspectiva autoficcional y con una escritura tan tierna como crítica permite, de igual modo, bosquejar modelos para todas aquellas niñas y mujeres que como Nesrine labran su recorrido profesional fuera de los márgenes de la reproducción social.

## 5. CONCLUSIÓN

Para terminar y a modo de conclusión, podemos afirmar que detenerse y reflexionar sobre el recorrido autoficcional evocado en estos 25 capítulos de extensión desigual permite dibujar el recorrido de escritoras que componen el mosaico literario de las xenografías francófonas en la Europa actual y que se sitúan en un espacio transfronterizo. Slaoui representa, por consiguiente, un ejemplo paradigmático de ese puente geopoético multicultural, multilingüe y multiétnico que ilustra el contexto literario transnacional y transclase aquí analizado.

Por ello, la multiplicidad de perspectivas asociadas a la reflexión identitaria en el tejido autoficcional de Nesrine Slaoui permite pensar la reconfiguración del centro y de la periferia en términos de exogeneidad. De igual modo, detenerse en el recorrido de una figura femenina permite visibilizar el éxito de una mujer «issue de l'immigration maghrébine qui subissait au quotidien la violence de classe, le



racisme et le sexisme» (Slaoui, 2021, p. 159) y romper con los estigmas y estereotipos aún existentes en el imaginario popular. Y con ello, se trata de exponer las problemáticas inherentes a las identidades múltiples de manera general, y desde una óptica femenina de manera particular con el objetivo de «proposer, par une réflexion intellectuelle et esthétique, des cadres novateurs qui puissent tracer les voies où les conditions sociales seraient favorables à tous, hommes et femmes» (Alfaro, Sawas y Soto: 2020, p. 10).

Por último, podemos afirmar que analizar el recorrido autoficcional de Nesrine Slaoui supone también cuestionarse la evolución sociocultural inherente a la promoción social de estas figuras exógenas cuyas subjetividades e identidades representan elementos de marginalización en la cultura dominante, ya sea en el territorio francés o en otros entornos. De ahí que nos preguntemos en qué medida las sociedades europeas son permeables a la mirada de estos nuevos agentes de la movilidad social y cómo podríamos propiciar espacios tendentes al diálogo en materia de sociedades inclusivas. No podemos, sin embargo, aportar una respuesta concreta a estas preguntas, aunque sí que podemos afirmar que publicar y leer recorridos autoficcionales itinerantes de manera horizontal y vertical permiten acercar realidades múltiples y plurales, comprender mejor a esos otros agentes que componen el mosaico social e interpretar la alteridad como una fuente de riqueza. Por ello, terminamos nuestra reflexión retomando las palabras con las que François Héran (2018, p. 24) cerró su lección inaugural en el Collège de France: «La France ne peut propager sa vision de l'universel sans expérimenter en retour une diversification sensible de son paysage social. Saura-t-elle intégrer à son 'récit national' les multiples interactions qui, en France comme ailleurs, mettent les migrations au cœur des sociétés et le feront toujours d'avantage?».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. París: Karthala, 2005.
- ALFARO, Margarita, SAWAS, Stéphane y SOTO, Ana Belén. *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Bruselas: Peter Lang, 2020.
- ALFARO, Margarita y MANGADA, Beatriz. *Atlas literario intercultural. Xenografías femininas en Europa*. Madrid: Calambur, 2014.
- AMILHAT SZARY, Anne-Laure. *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui*. París: Presses Universitaires de France, 2015.
- BAINBRIGGE, Susan, CHARNLEY, Joy y VERDIER, Caroline. *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. Nueva York: Peter Lang, 2010.
- BALUTET, Nicolas. *Itinéraire d'un transclasse*. París: L'Harmattan, 2019.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

- BENIAMINO, Michel. *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. París: L'Harmattan, 1999.
- CLAVARON, Yves. *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*. París: Classiques Garnier, 2018.
- COMPAGNON, Antoine. *La littérature, pour quoi faire?* París: Collège de France / Fayard, 2007.
- COMBE, Dominique. *Littératures francophones. Questions, débats et polémiques*. París: Presses Universitaires de France, 2010.
- DE GAULEJAC, Vincent. *La névrose de classe*. 2<sup>a</sup> ed. París: Petite biblio Payot, 2016.
- DELBART, Anne-Rosine. *Les exilés du langage*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- DULLIN, Sabine y FORESTIER-PEYRAT, Étienne. *Les frontières mondialisées*. París: Presses Universitaires de France, 2015.
- DUMONTET, Danielle, PORRA, Véronique, KLOSTER, Kerstin y SCHÜLLER, Thorsten. *Les lieux d'oubli de la Francophonie*. Hildesheim-Zurich-Nueva York: Georg Olms Verlag, 2015.
- GUILBAUD, David. *L'illusion méritocratique*. París: Odile Jacob, 2018.
- HÉRAN, François. *Migrations et sociétés*. París: Collège de France / Fayard, 2018.
- JAQUET, Chantal. *La fabrique des transclasses*. 4<sup>a</sup> ed. París: Presses Universitaires de France, 2020a.
- JAQUET, Chantal. *Les transclasses ou la non-reproduction*. 7<sup>a</sup> ed. París: Presses Universitaires de France, 2020b.
- LALAGIANNI, Vassiliki y MOURA, Jean-Marc. *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrances et discours postcolonial*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2014.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. París: Presses Universitaires de France, 1999.
- MOURA, Jean-Marc. *Europe littéraire et l'ailleurs*. París: Presses Universitaires de France, 1998.
- NOWICKI, Joanna y MAYAUX, Catherine. *L'Autre Francophonie*. París: Honoré Champion, 2012.
- PARDO, Thierry. *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*. Quebec: Les éditions du passage, 2015.
- PEUGNY, Camille. *Le destin au berceau. Inégalités et reproduction sociale*. París: Seuil, 2013.
- PORRA, Véronique. «Des littératures francophones à la 'littérature monde': aspiration créatrice et reproduction systémique». *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 2018, 1 (1), pp. 7-17. DOI: <http://doi.org/10.16993/rnef.8> [24 julio 2021].
- PORRA, Véronique. *Langue française, langue d'adoption. Une littérature «invitée» entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim-Zurich-Nueva York: Georg Olms Verlag, 2011.
- SLAOUI, Nesrine. *Illégitimes*. París: Fayard, 2021.
- WIHTOL DE WENDEN, Catherine. *La question migratoire au XXI<sup>e</sup> siècle. Migrants, réfugiés et relations internationales*. París: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2015.



# LA TRASTIENDA DEL ENCANTO: MASCULINIDAD Y COLONIALIDAD EN NÉSTOR PERLONGHER

JOSÉ ANTONIO PANIAGUA GARCÍA  
*Universidad de Salamanca*<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCCIÓN

LOS DENOMINADOS ESTUDIOS SOBRE LA MASCULINIDAD surgieron en los primeros años de la década de los ochenta del siglo xx en un contexto histórico-social singularizado por la percepción general de una mutación del modelo hegemónico del varón. Entre las causas que suscitaron esta coyuntura, tres de ellas se han señalado con especial énfasis: por un lado, la crisis del hombre como proveedor exclusivo del sustento familiar; por otro lado, la pérdida de posición en el proceso de inseminación, debido al empleo de técnicas de reproducción asistida; por último, los cambios sufridos en ciertos espacios de socialización, como es el caso del ejército, en el que los varones han visto cuestionado su rol –especialmente, el de su cuerpo entendido como mera «potencia»–, debido al incremento de la participación de las mujeres y la progresiva implementación de nuevas tecnologías y armamento (Ugarte Pérez: 2011, pp. 285-286).

En el plano académico, el inicio de los debates sobre la crisis de la masculinidad adquirió una deuda incontestable –por afinidad u oposición– con el marco de desarrollo de la segunda ola del feminismo de los años setenta, en correspondencia con el hecho de que esta última cuestionaba frontalmente el androcentrismo subyacente en las ideas de Hombre y Humanidad. Desde este planteamiento, se produce entonces «un creciente cuestionamiento de la subjetividad masculina [...]

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado al amparo de un contrato de investigación predoctoral de la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, en cofinanciación con el Fondo Social Europeo (Programa Operativo de Castilla y León), y en el marco del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo xxi) financiado por MCIN/AEI/10.13039/ 501100011033.

por parte de hombres que comienzan a vivir el modelo tradicional de virilidad como una imposición y desean revisarlo» (Puleo: 2000, p. 76).

En cuanto al contexto particular de América Latina, los Estudios sobre la Masculinidad empezaron a surgir alrededor de finales de la década de los ochenta, primero en forma de talleres relacionados con la psicología, la sociología y el feminismo –experiencias que solían partir de cero, aplicando una bibliografía sistemática y con frecuencia alejada de la realidad de los países latinoamericanos–, y a partir de comienzos de los años noventa, con un apoyo institucional creciente. De hecho, durante los años 1991-1992, se firmó un acuerdo entre los organismos Flasco-Chile y el Centro de Estudios de la mujer, que dio lugar al Seminario de Estudios sobre la Masculinidad, coordinado por Enrique Gomáriz y Rosalba Todaro (Gomáriz Moraga: 1997, pp. 9-10).

En el caso de Brasil, en estos primeros años de la década de los noventa, el empuje institucional dio como resultado la aparición de un considerable número de trabajos realizados por alumnos de másteres de antropología y psicología social de las regiones del sur y suroeste del país, así como por investigadores integrados en el Programa de Entrenamiento en Salud Sexual y Reproductiva (PRODIR) –cuya financiación, vale la pena recordar, corría a cargo de la Fundación MacArthur–, que en su tercera edición se concentró justamente en el análisis de la masculinidad. A grandes rasgos, estos trabajos se dedicaron al análisis de la paternidad, la reproducción, la violencia, la educación de los hijos y la representación de la masculinidad en los medios de comunicación, demostrando un mayor interés por los varones de clase media (Filgueiras Tonell y Galvão Adrião: 2005, pp. 97-98).

## 2. NÉSTOR PERLONGHER: ACTIVISMO E INVESTIGACIÓN

Después de realizar este breve acercamiento a los Estudios sobre la Masculinidad, conviene presentar la figura y el trabajo del poeta y antropólogo social Néstor Perlongher (Avellaneda, Buenos Aires, 1949 – São Paulo, 1992). En la actualidad, el autor es conocido, fundamentalmente, por dos cuestiones: su participación en la escena del activismo sexual argentino como miembro integrante del Frente de Liberación Homosexual (1971-1976) y, en segundo lugar, como poeta asociado al movimiento neobarroco latinoamericano. En cuanto a su primera faceta, no puede olvidarse que Perlongher tuvo que emigrar de Argentina hacia Brasil en el año 1981, acosado por la situación política y personal del país, todavía inmerso en el mal llamado Proceso de Reorganización Nacional. En este exilio, que se prolongará hasta su muerte en el año 1992, completó sus estudios sobre prostitución homosexual en la Universidad de Campinas (São Paulo) –que había comenzado en Argentina años atrás–, con una tesis de maestría titulada *O negócio do michê: prosti-*

*tuição viril em São Paulo* (1986), que se analizará parcialmente a continuación<sup>2</sup>. De entre todas sus aportaciones, dos han sido atendidas con mayor interés por la crítica especializada: por un lado, la necesidad de deconstruir y abolir las identidades de género; por otro lado, su tratamiento de la loca y la travesti como subjetividades que permiten cuestionar la masculinidad del modelo hegemónico tradicional.

En este sentido, Perlongher escribió numerosos artículos y ensayos a lo largo de la década de los ochenta donde mencionaba, entre otros muchos asuntos, las consecuencias del modelo de educación escolar o la influencia del ejército como institución que promueve un patrón hegemónico de dominación masculina. A título nominativo, pueden destacarse sus tres trabajos denunciando el conflicto bélico de las Malvinas (abril-junio de 1982), en el que decenas de jóvenes murieron defendiendo un ideal patrio que a duras penas se sostenía ya como un fantasma nacional. Asimismo, en su relato de ficción «El informe Grossman», Perlongher utilizó el escenario de esta contienda para señalar (desde la ironía y el grotesco) que la sublimación –concepto freudiano que señala la desviación de las pulsiones sexuales de los varones hacia actividades no sexualizadas que condensan la energía libidinal que, de otra forma, se traduciría en un acto (homo)sexual consumado– no siempre regía de manera exitosa en el lugar en el que debería hacerlo. Para ello, el autor descubre el velo de las apariencias del modelo tradicional de la masculinidad, mostrando cómo en las cubiertas y camarotes de los barcos, los enemigos de la guerra se convierten en partenaires sexuales que gozan mutuamente de un teatro de obscenidades y escatología, sin dejar atrás tampoco el afecto.

Dado que estos aspectos se han estudiado con atención y prolijidad, puede dar la sensación de que las aportaciones de Néstor Perlongher se agotan aquí. Sin embargo, este trabajo pretende demostrar la necesidad de comprender la deconstrucción y la performatividad de género en el trabajo del autor como un proyecto que también deriva de una reflexión previa acerca de las consecuencias originadas a partir de la instauración de la dominación del sistema global raza/capitalismo desde el siglo XVI en adelante.

### 3. EL MICHÊ EN EL CONTEXTO PROSTITIBULARIO

Como ya se ha adelantado, la tesis de maestría de Néstor Perlongher es el fruto de un proceso de investigación acerca de la prostitución homosexual masculina en algunos barrios de la ciudad brasileña de São Paulo, especialmente en lo que

<sup>2</sup> Las citas que aparecerán más adelante se corresponden con la primera versión en español de este ensayo, publicado tras la muerte del autor con el título *La prostitución masculina* (Perlongher: 1993).

respecta al papel del *michê* –denominado «chongo» en Argentina– en el circuito de compra y venta de sexo entre varones. A este respecto, el intelectual Juan José Sebreli ha ofrecido la que es, sin lugar a duda, una de las mejores caracterizaciones de este sujeto: se trata de un varón, joven y de extracción social que oscila entre la clase media-baja y el lumpen. Un rasgo característico de su comportamiento en el contexto prostibulario es que, al mismo tiempo que puede explotar a una mujer para su propio beneficio económico, mantiene relaciones homosexuales con un partenaire pasivo –es decir, el *michê* actuaría siempre, o al menos así lo expresa, como penetrador en las relaciones coitales–, de forma esporádica o continuada. Además, señala Sebreli, el *michê* «se agotaba en el esfuerzo de representar el estereotipo de la masculinidad, hasta convertirse en casos extremos en caricaturas» (1997, p. 351).

Sin embargo, cabe preguntarse directamente por las razones que sustentan esa performatividad híper-masculina del *michê*. Como respuesta, el intelectual argentino ofrece cinco claves fundamentales: la estereotipia masculina le permite identificarse fácilmente con la heterosexualidad, adjudicando a la homosexualidad la contraparte pasiva; también le ayuda a controlar el temor y el deseo reprimido en el acto sexual acerca del hecho de llegar a «darse vuelta» –es decir, de permitir que otro varón le penetre por vía anal–; satisface la demanda de algunos homosexuales que fantasean con el hecho de tener relaciones con un «auténtico heterosexual»; en cuarto lugar –y de mayor interés para el propósito de este trabajo– el sostenimiento de la estereotipia masculina le permite asumir su condición de clase baja, en la que valores como la potencia sexual identifican al varón frente a las clases altas y a los intelectuales, considerados como afeminados, menos hombres; por último, esta estereotipia refuerza su identidad de género, en la medida en que le permite profesionalizarse como prostituto, cobrando a sus parejas sexuales, al mismo tiempo que obtiene una exención moral del acto sexual, apartando de sí la sospecha del deseo en su actividad, que practica solamente como modo de recibir una recompensa dineraria (Sebreli: 1997, pp. 350-353).

Así pues, los primeros elementos que pueden señalarse para comprender las aportaciones de Néstor Perlongher sobre el *michê* son el trabajo, la producción y la acumulación. No obstante, se debe tener en cuenta este otro aspecto: «Una parte considerable –si no la mayoría– de los prostitutos del gueto son negros o no blancos (mestizos, mulatos, genéricamente llamados *pardos*)» (Perlongher: 1993, p. 66). Desde este planteamiento, teniendo en cuenta que, gracias al sostenimiento de una identidad de género híper-masculina, la prostitución posibilita al *michê* la acumulación de capital –lo que puede traducirse, más tarde, en la posibilidad de adquisición de bienes– y la asimilación con valores positivos asociados a su clase social desde una posición de diferencia que le ha sido impuesta, la situación descrita por Perlongher en su ensayo es mucho más compleja y problemática de lo que parece a primera vista. El autor, de hecho, señala directamente la existencia de una

matriz de poder condicionada, en buena medida, por la imbricación de la raza y el capitalismo.

## 5. EL *MICHÊ*: UN CASO DE SUBJETIVIDAD COLONIAL

Aunque no se analizará aquí su contenido, conviene no perder de vista que Perlongher reflexionó en más de una ocasión acerca del papel de la moneda en la intersección con el deseo, en especial en el relato titulado «Chola, o el precio». Además, ya se ha aludido aquí a esta relación al enumerar las causas de la hiper-masculinidad del *michê* ofrecidas por Juan José Sebreli: el sexo homosexual, que puede ser interpretado como un modo de gasto improductivo (una relación que niega la raíz de la reproducción y solamente existe como desperdicio de energía productiva), sin embargo, encuentra en el pago la posibilidad de la profesionalización del prostituto. Es decir, la moneda devuelve al circuito de producción capitalista el oficio del deseo. Ahora bien, simultáneamente a esta lectura de la prostitución masculina, la variante de raza se imbrica en el sistema del capitalismo como eje indispensable para comprender la articulación estructural de las relaciones intersubjetivas. Así pues, veamos dónde se encuentran las reflexiones que apuntan al hecho de que la matriz raza/capital imponga unas particularidades al sistema de producción y, por ende, al *michê* como elemento de esa cadena masculina y colonial.

En primer lugar, se muestran a continuación algunos breves fragmentos extraídos de la tesis de maestría de Perlongher, sobre los que más tarde se hablará de manera más detallada, fijando la atención en aquellos aspectos que permitan ponderar el peso y la amplitud de las reflexiones del autor a propósito de la relación raza/capital:

El estatus social de los prostitutas del área [de San Luis] pasa por ser ligeramente superior al de sus colegas de Ipiranga –lo cual se verifica en cierto predominio de blancos sobre negros o mulatos, así como en un look indumentario más cuidado. (p. 57)

Disimulada y maquillada, la discriminación racial atraviesa y escande el conjunto de la sociedad brasileña, sin que el circuito homosexual sea, en ese sentido, una excepción. La segregación se traviste tras los cortes de clase social y suele –con excepciones: negros impedidos de entrar, de tanto en tanto, a ciertos bares «finos»– ser sutil. (p. 66)

Los negros gozan, además, de la preferencia policial. Mientras que gays blancos de la clase media no suelen ser –sino cuando las grandes razzias– importunados, cualquier negro siempre es un candidato al calabozo. (p. 66)

Las formas del racismo son oscuras, ambiguas, insidiosas. En el circuito de los prostitutas, ellas se resuelven en la familiaridad («yo te aprecio porque sos un negro



más claro, diferente, amigo», enuncia un miché blanco). Pero la asociación entre negritud y animalidad –herencia de la esclavitud que negaba la humanidad del africano– bien puede resonar en las trastiendas de ese encanto. (p. 67)

Como los negros son los más pobres –lo cual explicaría, de paso, la preponderancia de negros y pardos en la baja prostitución–, ello los predispondría a «entregarse a relaciones amorosas homosexuales con blancos, a cambio de una paga». (p. 67)

Existe un folklore según el cual los negros son más viriles, más potentes, más calientes: es el mito del negro fuerte, supermacho, violento y dotado de un pene de enormes proporciones, que se cultiva mucho, también entre los homosexuales. Es muy común oírlos decir que transaron con un «pedazo de negro» o «con un negro con una verga de este tamaño». (p. 67)

El contenido de los fragmentos citados se puede resumir en los siguientes elementos relacionados con las circunstancias en que se desarrolla el ejercicio de la prostitución homosexual masculina del *miché*: mayor represión policial a propósito de su raza; pobreza; asociación de negritud y animalidad; segregación que trasciende la clase social –esto es, el negro, por ser negro, sufre una segregación inmediata, naturalizada en la sociedad–. A propósito de estos aspectos, dos cuestiones merecen especial atención: la insuficiencia de la clase social como categoría para explicar la relación estructural de los varones negros con otros varones –negros y blancos–, así como con el poder de las instituciones –en especial, las punitivas–; en segundo lugar, la animalización del negro, cuestión que Perlongher vincula con el pasado colonial esclavo.

Esta animalización –que es el requisito que legitima un sacrificio sin sanción (Agamben: 1996)– encuentra su fundamento en mitos tan expandidos como el del violador negro. A este respecto, en el imaginario de la colonización europea del continente americano se produjo una ambivalencia: por un lado, en cuanto sujeto colonizado, el varón se feminiza, como si se tratase de una hembra desnuda susceptible de ser violada, al tiempo que se ocupa su territorio geográfico; por otro lado, sin embargo, el colonizador debe construir en el otro la idea de amenaza para el europeo, lo que resulta en la cristalización del relato del hombre colonizado como un violador –especialmente, de la mujer blanca–. Esta operación es de enorme utilidad porque «invierte el tropo colonialismo/violación y así, se puede decir, desvía la violencia del encuentro colonial del colonizador al colonizado (y transfiere un tipo de masculinidad agresiva de un grupo étnico a otro)» (Brancato: 2000, p. 104).

En el caso de los Estados Unidos, tras la Guerra de Secesión, el mito del violador negro creció e impuso en el país una política de linchamiento a la raza negra, ahora que la abolición de la esclavitud se había hecho efectiva. El miedo por la falta de control estimuló el florecimiento de mitos, entre ellos el de la predisposición de los varones negros a abusar sexualmente de las mujeres blancas (p. 117). Es más,

no se puede olvidar que este imaginario llegó a aparecer, incluso, en la obra de feministas como Shulamith Firestone, Susan Brownmiller o Jean MacKellar durante los años setenta del siglo xx. Sintetizando esta cuestión:

[...] la construcción del hombre negro como violador refuerza el supuesto derecho racista de los hombres blancos de abusar sexualmente de las mujeres negras, puesto que la imagen del hombre negro como violador siempre se acompaña de la imagen de la mujer negra como promiscua e inmoral. Una vez que se acepta que los hombres negros tienen deseos (instintos) sexuales irrefrenables y animales, a la raza entera se la identifica con la bestialidad. Y en el momento en que se ve a las mujeres negras como inmorales, se quita toda legitimidad a sus denuncias de violación. (Brancato: 2000, p. 119)

A continuación, es conveniente volver sobre el aspecto de la insuficiencia de la categoría de clase social para entender las relaciones entre los géneros e identidades. En este caso, resulta necesario acudir a uno de los intelectuales más celebrados en el área de los estudios descoloniales, el peruano Aníbal Quijano, cuando afirma que

el poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación / dominación / conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de la existencia social: (1) el trabajo y sus productos; (2) en dependencia del anterior, la «naturaleza» y sus recursos de producción; (3) el sexo, sus productos y la producción de la especie; (4) la subjetividad y sus productos materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; (5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios. (Quijano, 2007, p. 96)

Aunque podemos acordar que lo que Quijano llama «el sexo, sus productos y la producción de la especie» es un modo muy estrecho para hablar del género y la identidad –ya que reduce el sexo a la cuestión reproductiva–, este esquema permite superar algunos escollos del tradicional enfoque del materialismo histórico, en la medida en que comprende los elementos de la estructura social no como ahistóricos, sino como condicionados, motivados y, por otro lado, porque considera las relaciones entre dichos elementos de un modo multidireccional y heterogéneo, no lineal.

Ahora bien, para que el sistema de relaciones pueda estructurarse y funcionar de modo adecuado en el sistema raza/capitalismo, hay que aceptar que, pese a la heterogeneidad y el conflicto de los componentes estructurales,

[e]s indispensable que uno (o más) entre ellos tenga la primacía [...] pero no como determinante o base de determinaciones en el sentido del materialismo histórico, sino estrictamente como eje(s) de articulación del conjunto. De ese modo, el movimiento conjunto de esa totalidad, el sentido de su desenvolvimiento, abarca, tras-

ciende, cada uno de sus componentes. Es decir, determinado campo de relaciones sociales se comporta como una totalidad. Pero semejante totalidad histórico-social, como articulación de heterogéneos, discontinuos y conflictivos elementos, no puede ser de modo alguno cerrada, no puede ser un organismo, ni puede ser, como una máquina, consistente de modo sistémico, y construir una entidad en la cual la lógica de cada uno de los elementos corresponde a la de cada uno de los otros. (Quijano: 2007, p. 101)

Desde esta perspectiva, es posible entender el modo en el que se produce el movimiento de las partes como elementos constitutivos de la totalidad:

Cada elemento de una totalidad histórica es una particularidad y, al mismo tiempo, una especificidad, incluso, eventualmente, una singularidad. Todos ellos se mueven dentro de la tendencia general del conjunto, pero tienen o pueden tener una autonomía relativa y que puede ser, o llegar a ser, conflictiva con la del conjunto. En ello reside también la noción del cambio histórico-social. (Quijano: 2007, p. 104)

Así, por ejemplo, pueden empezar a producirse resistencias en el eje de lo que Quijano denomina «el sexo, sus productos y la producción de la especie», lo que, sin lugar a duda, introduciría cambios en el movimiento del conjunto, al mismo tiempo que algunas de las partes podrían entrar en conflicto y generar resistencias a las innovaciones del eje.

Volviendo a las descripciones que Perlongher realiza en su tesis de maestría, resulta sencillo concluir que las innovaciones en el eje que ahora llamaremos «de género» —en este caso, la expansión de un modelo de hiper-masculinidad— pueden producir alteraciones en el eje del trabajo y su control —en particular, en el ámbito de la profesionalización del varón negro en la prostitución homosexual—, lo que a su vez generará cambios en las relaciones intersubjetivas —de qué manera este varón interactúa con otros varones negros o blancos, así como con las mujeres que eventualmente explota—. Todo esto, además, se desarrolla en función de una matriz colonial de poder que, por un lado, determina una serie de posiciones que el varón negro puede ocupar en el conjunto de las relaciones de producción y que, por otro lado, legitima su sacrificio y la erección de diversos mitos a su alrededor. En última instancia, tampoco se debe olvidar que cualquier tipo de innovación —susceptible de desencadenar una resistencia— explica y favorece el mantenimiento y mejora de un sistema de control específico, identificado en el ensayo de Néstor Perlongher con la figura de los cuerpos policiales que ejercen sobre los varones prostitutos negros una violencia superior en comparación con sus compañeros blancos<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> No obstante, es fundamental recordar aquí que la actuación policial, como tantas veces denunció Perlongher en sus ensayos —algunos de ellos, publicados bajo el seudónimo de Víctor Bosch—

Desde este planteamiento, y ante la insuficiencia de la clase social como categoría que permita explicar los conflictos que, en buena medida, provocan los cambios histórico-sociales, Aníbal Quijano habla de una «teoría histórica de la clasificación social», concepto con el que

se refiere a los procesos de largo plazo, en los cuales las gentes disputan por el control de los ámbitos básicos de existencia social, y de cuyos resultados se configura un patrón de distribución de poder, centrado en relaciones de explotación / dominación / conflicto entre la población de una sociedad y en una historia determinadas. [...] En este sentido específico, toda posible teoría de la clasificación social de las gentes requiere, necesariamente, indagar por la historia, las condiciones y las determinaciones de una dada distribución de relaciones de poder en una sociedad específica. Porque es esa distribución del poder entre las gentes de una sociedad la que las clasifica socialmente, determina sus recíprocas relaciones y genera sus diferencias sociales, ya que sus características, empíricamente observables y diferenciables, son resultado de esas relaciones de poder, sus señales y sus huellas. (Quijano: 2007, p. 114)

Llegado a este punto del análisis, a continuación de los fragmentos textuales de la obra que se han citado en este apartado, Perlongher cierra su reflexión con una tabla que recoge hasta cincuenta y seis nombres que denominan, en función de la clase social, el género, la raza o la edad, distintas identidades que se pueden encontrar en el circuito masculino prostibulario de São Paulo a mediados de la década de los ochenta. Conviene concluir aquí que esta tabla, que demuestra la arbitrariedad y la ambigüedad de las asignaciones identitarias –frente a una teoría de la clasificación social que comprende con mayor profundidad las relaciones histórico-sociales de poder– es el elemento definitivamente esclarecedor que ratifica en esta tesis de maestría la necesidad de abrir un proceso de deconstrucción del género y las identidades.

## 6. CONCLUSIONES

Como se afirmó al comienzo de este trabajo, si considerásemos la crítica frontal de las identidades de género solamente como el inicio –y no como la deducción– de un programa político de resistencia, se estaría perdiendo de vista la dimensión real de los análisis de Néstor Perlongher acerca de las relaciones de poder en el sistema de raza/capital. En este sentido, las modestas aportaciones de este trabajo

---

se ejercía con frecuencia bajo una apreciación personal de los códigos: «La ausencia de una definición precisa para catalogar las faltas y delitos [...] se complementa con un principio de ambigüedad que permite que los cuerpos policiales interpreten subjetivamente los códigos, gracias a que estos se encuentran redactados con un lenguaje eufemístico y no concluyente» (Paniagua García: 2017, p. 208).

quieren servir al propósito de señalar la necesidad de ponderar el papel de los ensayos del autor en el debate sobre las nuevas masculinidades –apenas un detalle de la totalidad–. A grandes rasgos, y en el estrecho margen de las consideraciones que se han analizado aquí, las reflexiones de este antropólogo social, aun de manera intuitiva y fragmentaria, apuntan al desarrollo de una teoría sobre el esclarecimiento de los patrones de dominación / explotación / conflicto que sustentan el modelo hegemónico de la masculinidad. A partir de aquí, negar esta matriz, más allá de un error histórico, sería una flagrante mistificación de los condicionamientos del cambio de los componentes y de la realidad histórico-social del mundo, cuestión que Néstor Perlongher no quiso desatender.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- BRANCATO, Sabrina. «Masculinidad y etnicidad: las representaciones racistas y el mito del violador negro». En SEGARRA, Marta y CARABÍ, Àngels (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000, pp. 103-120.
- FILGUEIRAS TONELL, Maria Juracy y GALVÃO ADRIÃO, Karla. «Sexualidades masculinas: perspectivas teórico-metodológicas». En GROSSI, Miriam Pilar, et al. (orgs.). *Movimentos sociais, educação e sexualidades*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, pp. 93-106.
- GOMÁRIZ MORAGA, Enrique. *Introducción a los estudios sobre masculinidad*. San José de Costa Rica: CME, 1997.
- PANIAGUA GARCÍA, José Antonio. «Dictadura y militancia: la Argentina de Víctor Bosch (1978-1980)». En CRESPO-VILA, Raquel y PASTOR, Sheila (eds.). *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017, pp. 205-213.
- PERLONGHER, Néstor. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- PULEO, Alicia H. «De ‘eterna ironía de la comunidad’ a sujeto del discurso: mujeres y creación cultural». En SEGARRA, Marta y CARABÍ, Àngels (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000, pp. 65-82.
- QUIJANO, Aníbal. «Colonialidad del poder y clasificación social». En CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pp. 93-126.
- SEBRELI, Juan José. «Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires». En *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades (1950-1997)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997, pp. 275-370.
- UGARTE PÉREZ, Javier. *Las circunstancias obligaban. Homoerotismo, identidad y resistencia*. Barcelona/Madrid: Egales, 2011.

# BERTHA KOESSLER-ILG *MEDIADORA* CULTURAL: PERIFERIA Y RESCATE DE UNA MEMORIA CONTRAHEGEMÓNICA

LUCÍA CAPALBI

*Universidad Nacional de La Plata, Argentina*

## 1. INTRODUCCIÓN

EN 1913 LA ALEMANA BERTHA KOESSLER-ILG se radicó junto con su marido en Argentina y vivió en el sur del país, en una pequeña localidad llamada San Martín de los Andes, desde 1920 hasta el año de su fallecimiento en 1965. Allí comenzaría, con el tiempo, a recopilar y transcribir leyendas, cuentos, mitos, canciones y todo tipo de material proveniente de la cultura oral de los descendientes de pueblos originarios de la zona.

En 1940 publicó *Der Medizinmann am Lanin. Ein Deutscher Artz in der patagonischen Kordillere*, pensado para la comunidad alemana en Buenos Aires. Asimismo, el texto se amplió y publicó de nuevo en 1963, para luego traducirse al español y darse a conocer en 2003 como *El machi del Lanín. Un médico alemán en la cordillera patagónica*. Más tarde aparecerían *Cuentan los araucanos* (1954), *Indianermärchen aus den Kordilleren* (1956) y, poco antes de morir, *Tradiciones araucanas* (1962). A diferencia de estos tres últimos en los cuales Bertha es quien recopila y transcribe parte de la cultura oral mapuche, *El machi del Lanín. Un médico alemán en la cordillera patagónica* consta de una serie de anécdotas en las cuales ella es la autora y la voz narradora. Si bien su objetivo era, por un lado, «bosquejar el ámbito de vida de los alemanes en la Cordillera» (Koessler-Ilg, 2003: p. 17) y, por el otro, referirse al trabajo que su esposo Rodolfo Koessler —el médico alemán— realizaba, es posible dar cuenta de la visión que la propia Bertha tenía con respecto a los habitantes que allí los rodeaban, de su cultura y de los distintos valores que profesaban.

El presente trabajo pretende analizar cuáles son las subjetividades y/o identidades marginadas por parte de la voz narradora en las anécdotas del texto *El machi del Lanín. Un médico alemán en la cordillera patagónica* (2003). ¿Cuáles fueron algunas

de las primeras impresiones que la autora y su familia tuvieron del lugar y de sus habitantes? ¿Cómo es la figura del sujeto enunciador que se erige en las anécdotas? Por otro lado, y teniendo en cuenta el aporte que realiza Gayatri C. Spivak (1983), ¿es posible reconocer a las voces que subyacen en las anécdotas de Bertha Koessler-Ilg, o tan solo accedemos a la perspectiva individual y europeísta de la autora? ¿Podemos referirnos a la escritora alemana como una *mediadora* cultural? El concepto del *mediador* es una idea que tomamos a partir del paradigma de los Estudios culturales y, en particular, de los Estudios de traducción (Translation Studies) iniciados allá por 1980 y los cuales aún hoy continúan innovando en el campo de la traducción, vista ya no como una actividad meramente textual o lingüística, sino más bien como algo social y cultural. Para este trabajo nos interesa especialmente, por un lado, el aporte de Basil Hatim e Ian Mason (1997) en cuanto a la figura del traductor como receptor y emisor, por el otro, las nociones de «traducción» y «mediación» que aborda Doris Bachmann-Medick (2013). En el caso de los autores, todo acto de traducción es también un acto de comunicación y, por ende, el mismo traductor se convierte en un comunicador. Al cumplir con ambas partes y en tanto nexo que realiza una mediación entre hablantes pertenecientes a diferentes culturas, la figura del traductor es comprendida como un *mediador* cultural. Siguiendo esta línea de análisis, Bachmann-Medick se refiere a la traducción como el lugar desde donde se propone un acercamiento entre diferentes culturas, una mediación entre diferentes contextos y espacios de encuentro, conexiones y asociaciones.

Por último, otro aspecto que consideramos relevante en cuanto al aporte de Bertha Koessler-Ilg en Argentina y, más específicamente en el caso de la traducción al español, tiene que ver con las estrategias llevadas a cabo para dicha publicación. Si bien nuestra investigación indaga particularmente en las anécdotas del libro *El machi del Lanin. Un médico alemán en la cordillera patagónica* (2003), consideramos pertinente no perder de vista, por un lado, algunos cambios efectuados en la edición alemana de 1963, por el otro, el impacto que precede a esta publicación y destacar la importancia que tiene su tarea de recopilación de un acervo cultural oral. Estas cuestiones pueden resultar productivas, en tanto hablamos de una mujer europea blanca inmigrante que llega a la Argentina en un particular momento durante el cual aún se estaba conformando el país como Estado nación y, además, en donde el trato con los lugareños implicaba contacto con un grupo minoritario y marginalizado desde todo punto de vista y en un territorio por demás alejado del centro y de la ciudad de Buenos Aires. Periférica la geografía desde donde relata la narradora y periférico el tema, aún para el siglo XXI cuando el texto se tradujo al idioma español.

## 2. LA FAMILIA KOESSLER EN ARGENTINA

La familia Koessler se instala en el sur argentino durante la primera mitad de siglo xx. Mientras el marido ejercía la medicina, Bertha era quien ayudaba a su esposo desempeñando tareas de enfermera. Esta labor le permitió establecer un estrecho contacto con el pueblo mapuche, del cual la separaban, en principio, grandes diferencias. Ya en el prólogo del libro la autora comenta su propósito:

En respuesta a amables sugerencias, me propuse bosquejar el ámbito de vida y acción de los alemanes en la Cordillera Patagónica, la «tierra maldita» de que habla Darwin. Lo hice apelando a un conjunto de instantáneas pintorescas de escasa conexión entre sí, que dieran una visión en conjunto de nuestras vivencias en la legendaria región andina y, sobre todo, de la tarea de mi esposo, médico alemán, durante un período de aproximadamente 20 años. (Koessler-Ilg, 2003: p. 17)

De acuerdo con esto, las anécdotas se suceden indistintamente sin orden alguno ofreciendo al lector un panorama no solo del desempeño llevado a cabo por el médico, sino también de la zona circundante del sur de Neuquén, sus habitantes y sus costumbres. Es precisamente gracias a estas experiencias que podemos dar cuenta de las diferencias que, en su momento, emergieron entre unos y otros, más exactamente entre el matrimonio germano y quienes allí los rodeaban y, en consonancia con esto, la mentalidad y la cultura de las que ambos eran portadores. Es visible la manera en que, incluso antes de tomar contacto con la cultura desconocida, comenzaban a operar en el imaginario de la autora diversos preconceptos sobre los habitantes de la zona:

Propensa como estaba de ver fantasmas por todas partes, imaginaba la irrupción de un malón, indios deslizándose como víboras, acercando sus caras anchas y huesudas a las ventanas con sus enclenques cerrojos, cercando el lugar, robando y asesinando. Cuando quedaba sola de noche solía colocar junto a mi cama los instrumentos más terroríficos que hallaba en la caja de instrumental de disección. Aun eran nuevos y brillantes con un dejo amenazador. (Koessler-Ilg, 2003: p. 43)

Las palabras de la cita permiten entrever no solo el miedo que la autora sentía durante el primer tiempo, sino también la imagen que tenía de los habitantes y la naturaleza instintiva de robar y asesinar con que parecía caracterizarlos. La primera imagen que Bertha esboza del lugareño es la de un ser ajeno a todo progreso, callado e «impenetrable», una persona que es reservada y torpe, cuando no sinvergüenza:

El indio, el mestizo, generalmente posee una indolencia espiritual estoica e imperterbable. Su psique está en cierto modo a la defensiva. Aunque no siempre muestra antagonismo, es artero e impenetrable. Algunos ejemplos ilustrarán cómo se burla del médico blanco con gran ingenuidad, como una criatura que se asombra de que,



a pesar de su picardía, éste muestre paciencia y comprensión para con ellos. (Koessler-Ilg, 2003: p. 34)

Tzvetan Todorov en el libro *Nosotros y los otros* (1991) se refiere a la relación que se establece entre este «nosotros» (el grupo cultural al cual pertenecemos) y «los otros» (aquellos que no forman parte de él) ya desde los primeros relatos de viaje y analizando la diversidad de los pueblos y representaciones que de ellos nos han llegado de la boca de variados escritores y observadores. En el apartado titulado «Lo exótico - Sobre las buenas costumbres de los otros» encontramos de qué modo una cultura es valorada a partir de la relación que esta guarda con el observador proveniente del exterior:

En el plano económico, los hurones se contentan con una producción de subsistencia, lo cual es totalmente opuesto al gusto por el lujo que manifiestan los europeos, gusto que los conduce a desgastarse en esfuerzos inútiles. Los salvajes se limitan a aquello que es necesario; en consecuencia, pueden llevar una vida de ocio. Los salvajes son gente sin preocupaciones. (Todorov, 1991: p. 315)

Siguiendo esta línea de análisis, el imaginario que prevalece en nuestra autora resulta en más de un aspecto similar al que planteara Todorov con respecto a lo visto por aquellos primeros viajeros:

Pese a todo, me digo, esta gente tiene en su vida menos sombras que nosotros. No piensan en el futuro y esto hace que la vida no se transforme en tormento. Como tampoco lo es el trabajo, que rehúyen. Un día templado, un trozo de asado, un trago de mate es todo lo que necesitan para estar contentos. La felicidad suprema es estar acostados al sol, inmersos en ensoñaciones. (Koessler-Ilg, 2003: p. 282)

Junto con estas primeras impresiones que la autora esboza de los lugareños, los prejuicios y las críticas para con sus costumbres, distinguimos una voz narradora con un propósito específico que es referirse al trabajo del médico bajo aquellas condiciones tan adversas en la cordillera patagónica. De hecho, en la portada del libro encontramos una foto de Rodolfo con el volcán Lanín de fondo –aspecto geográfico que le da nombre al libro–. Esto nos parece importante porque nos da la pauta de que el sujeto enunciador [femenino] se referirá al accionar y al trabajo desempeñado por su esposo [masculino]. Es, entonces, la voz de la mujer la que nos trae estas historias y desde su propia perspectiva. En el primer apartado titulado «Nuestro valle» Bertha refiere:

Los siguientes relatos describen viajes agotadores que debimos emprender en medio de fuertes nevadas y lluvias torrenciales, vadeando ríos sin puentes, trepando altas montañas, siempre a caballo, cubriendo 20 leguas y más en un día. Narran operaciones quirúrgicas difíciles en el domicilio del doctor o donde fuese, noches

en vela junto al lecho de un enfermo en míseros ranchos donde faltaba lo esencial y se esperaba que toda ayuda proviniese de la mano del médico, quien además debía ser guardián y protector. También se mencionan algunos de los curiosos hábitos de los chilenos y mapuches, habitantes de estas tierras fronterizas, de la raza araucana antigua y presente, almas cándidas con sus virtudes y defectos, que siguen hablando en «lengua», como denominan su idioma.

[...] Como esposa y auxiliar del médico era la confidente de los pobres y enfermos, y tenía acceso al sentir y pensar de estos seres cobrizos que, bajo su torpeza rústica y pese a la depravación de ciertas costumbres que sin duda incidió negativamente en su progreso, manifiestan rasgos de bondad y lealtad. (Koessler-Ilg, 2003: pp. 30-31)

Este ejemplo nos presenta al menos tres puntos clave para analizar el rol del enunciador en los relatos. En primer lugar, Bertha se presenta según sus propias palabras «como esposa y auxiliar del médico», es decir, que el que realiza la acción importante y el protagonista de las anécdotas es Rodolfo; en segundo lugar, y si ella es la relatora, todo va a pasar por su mirada y será exactamente lo que ella perciba y contemple lo que vuelque en los relatos; en efecto, por último y en tercer lugar, ya vemos cuál es la imagen que tiene de los lugareños y cuál es, en contraposición a ello, la perspectiva europeísta a la que ella misma adscribe y que la diferencia de aquello que observa.

Tal como Bertha refiere en más de una anécdota, el trabajo de su esposo no era nada fácil: resultaba duro, agotador e injusto en muchos casos. Por un lado, la autora menciona la pasión y la dedicación con las que su marido ejercía su profesión: los desafíos a los que se exponía con el objetivo de ayudar a los enfermos, no importara si se encontraban en la cima de una montaña, si debía afrontar condiciones totalmente adversas para llegar a ellos o si debía emprender viajes agotadores en medio de fuertes nevadas y lluvias torrenciales, por otro lado, la lucha día a día contra las costumbres y ciertas creencias de los mapuches tales como aquella según la cual era el *machi*<sup>1</sup> quien realmente podía sanar y salvar vidas y no el «médico blanco». Con respecto a este tipo de anécdotas, la autora exhibe con marcada ironía lo injusto que era para Rodolfo ayudar a los enfermos y que éstos nunca le resarcieran económicamente sus servicios, como sí lo hacían en cambio con los curanderos a los que también consultaban:

El doctor blanco nunca termina de aprender, por largo que sea el período de aprendizaje. Sigue habiendo siempre dos mundos estrictamente separados y enigmas insolubles que pueden tener su origen en la discreción innata, el prejuicio y el miedo a la magia desconocida y a los medicamentos. Pese a ser repugnantes y misteriosos, los

<sup>1</sup> El término *machi* de origen mapuche era la palabra con la que, en araucano, se designaba a los brujos y curanderos que se dedicaban a curar a los enfermos.

brebajes mágicos de los curanderos y curanderas indígenas son aceptados sin reparo, con devoción, aún en caso de conocerse su repulsiva composición [...]

En ocasiones, ante un caso de emergencia el médico se ve obligado a proceder contra tales supercherías. Ello le significa enfrentarse a parientes tercios que le hacen frente, en particular si a un miembro de la familia debe aplicársele un tratamiento y cuidados en el pueblo, como, por ejemplo, internarlo en el pequeño hospital rural que dirige el doctor. Suele ser frecuente en tales casos que el enfermo sea retirado súbitamente por sus allegados [...] No es raro que sea la *machi*, la curandera, quien convenza a los allegados para que retiren al enfermo. De ser así, todo intento por evitar la partida será vano. El médico está en segundo lugar. Quien ocupa el primero y toma las decisiones cruciales es la *machi* [...]. (Koessler-Ilg, 2003: p. 38)

En contraste con esto, la imagen que esboza del alemán extranjero es lo completamente opuesto a los lugareños de costumbres arcaicas que representan los mapuches. Rodolfo, formado en la Universidad de Heidelberg, atiende a sus pacientes guiado por el conocimiento. Asimismo, la formación de Bertha como enfermera de la Cruz Roja en Frankfurt la coloca también del lado del estudio y la civilización. La construcción de la figura de la mujer como ayudante y compañera fiel de su esposo, pero también madre y encargada del funcionamiento del hogar y la crianza de los niños, representa la nítida diferenciación no solo de construcciones sociales que encarnan la heteronormatividad de la época, y vinculado con ello el lugar de la mujer en el ámbito privado familiar, sino también la distinción de raza, clase y colonialidad aún imperante en determinado contexto social y político de la Argentina de siglo xx.

En 1983 la filósofa y teórica Gayatri C. Spivak cuestionó las narrativas hegemónicas que categorizan el mundo en opciones binarias y condicionan las maneras de entenderlo. Según Spivak, la creación de un sujeto occidental, etnocéntrico, ha impedido dimensionar las determinaciones geopolíticas y, así, concebir, formas de estudio y comprensión fuera de lo establecido. En su artículo «¿Puede hablar el sujeto subalterno?» (Spivak en Amícola, 1998), la autora indaga la forma en que investigadores y miembros de las diferentes disciplinas sociales han contribuido a la reproducción de la hegemonía occidental mediante prácticas discursivas de las que se valen para explicar la realidad social, en donde el resultado ha sido la imposibilidad de darle voz a aquellos sujetos que componen esas realidades y esos contextos abordados:

Esto es lo que había que decir, entonces, acerca del grupo considerado un amortiguador social. Para el «verdadero» grupo subalterno, cuya identidad es la diferencia, no hay, en rigor, sujeto subalterno irrepresentable que pueda conocer y hablar por sí mismo. Pero la solución de los intelectuales se halla en no abstenerse a la representación. [...] «¿Cómo podemos arribar a la conciencia del pueblo, cuando estamos

investigando su política?» «¿Con qué voz puede hablar la conciencia del individuo subalterno?». (Spivak en Amícola, 1998: p. 18)

Por otro lado, en un segundo eje de análisis, Spivak hace énfasis en la posición de la mujer en esta discusión y problematiza cuál es el lugar que ocupa:

Dentro del trayecto parcialmente borrado del sujeto subalterno, el surco de la diferencia sexual aparece doblemente desmarcado. [...] La cuestión es, más bien, que, en ambos problemas, tanto como objeto de una historiografía colonialista y como sujeto de la rebelión, la construcción ideológica de género [«gender»] se presenta bajo el dominio de lo masculino. Si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras. (Spivak en Amícola, 1998: pp. 20-21)

En este caso, el enfoque planteado por Spivak en tanto herramienta teórica nos permite dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las distintas relaciones de poder: por un lado, en tanto representan la distinción europeos formados, «civilizados» y, opuesto a ello, los lugareños «salvajes»; por el otro, manifiestan a su vez la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación porque ellas encarnan la norma misma como la masculinidad, la heteronormatividad o la blanquitud. Visto de este modo, Bertha encarna y reproduce el ideal de mujer occidental blanca, formada, frente al femenino aborigen sin ningún tipo de estudio y/o formación, con lo cual, además de los rasgos antes mencionados de raza y clase, sumaría la desigualdad y la discriminación sociorracial en un contexto de dominación histórica colonizador/colonizado. Por otro lado, con respecto a su figura, es también interesante explorar en qué tareas se reconoce ella misma dentro del ámbito privado y cómo las desempeña. Es claro que para el ámbito público, para el exterior, Bertha Koessler-Ilg es «la ayudante del médico» y enfermera encargada de auxiliarlo, pero puertas adentro, es esposa y madre de familia. De acuerdo con lo expuesto, esto resulta ser la continuación de estereotipos en donde, si bien se considera en cierto sentido superior a otros inferiores —como el femenino aborigen—, no deja de ser el segundo lugar del ámbito público y también la segunda figura para el espacio privado donde se ocupa de los hijos y espera a que su esposo regrese del trabajo:

Yo lamentaba que mis días transcurriesen corriendo tras múltiples ocupaciones: los niños, los quehaceres domésticos, el trabajo de mi esposo, a quien debía secundar con frecuencia, y la pequeña farmacia que tenía a mi cargo —era la ayudante de farmacia que trabajaba sin sueldo y, a cambio de ello, era blanco de todo tipo de reprensiones y sermones cuando en la prisa confundía sulfato de sodio con sulfato de magnesio o lactosa con manita—. (Koessler-Ilg, 2003: p. 224)

Las anécdotas que componen el libro *El machi del Lanín. Un médico alemán en la cordillera patagónica* dejan al descubierto un sujeto enunciador femenino que, por un lado, relata las vivencias de su esposo y su familia en una localidad del sur de Argentina, criticando las costumbres y ciertos comportamientos de los lugareños vecinos, por el otro, y en tanto voz femenina, reproduce construcciones sociales y estereotipos que la sitúan por encima de aquellos otros observados y de los cuales nunca llegamos a distinguir su voz real. Es posible, sí, acceder a historias, leyendas y creencias que le cuentan, pero siempre lo hacemos a través de la perspectiva de la autora y con la ironía que ella imprime a la realidad observada. El relato de Bertha que a nosotros lectores nos llega, no es sino otra cosa que la traducción que ella misma hace de aquella cultura. El objetivo es dar a conocer al público de habla alemana las vivencias de la familia en aquel suelo argentino y, junto con ello, la cotidianidad de los habitantes que allí los acompañan. De acuerdo con esto, nosotros asistimos a la narración y descripción de una voz extranjera y crítica de aquello que ve; pero nunca llegamos a dar con aquellos otros con quienes comparten el día a día. De hecho, y continuando en esta línea de análisis, sería interesante estudiar en los otros libros en donde transcribe material proveniente de la oralidad mapuche si efectivamente es posible recuperar la voz de aquellos informantes, los cuales le contaron esas historias, o si, diferente a eso, prevalece como en este caso una reconstrucción de la autora en donde, además del material que toma de un informante, aporta parte de su propio saber y conocimiento con respecto a fórmulas de la oralidad y narración de cuentos tradicionales, como suponemos debió conocer en su Alemania natal.

### 3. LA ARAUCANA BLANCA<sup>2</sup>: ¿MEDIADORA CULTURAL?

En la edición alemana aumentada de 1963 hay una serie de fotografías que, en su mayoría, acompañan los relatos de cada apartado de modo más o menos representativo. A excepción de la foto inicial de la autora, dos de «el doctor» como ella lo llama en tercera persona y otras dos de la familia, el resto pertenecen a la geografía del lugar, el paisaje, la flora y fauna, y, por último, los habitantes. Si pensamos que, inicialmente, el texto en alemán fue pensado para la comunidad alemana en Buenos Aires, no resulta extraño que la mayoría de las fotografías no sean justamente

<sup>2</sup> Así lo comentan sus nietos en el prólogo a la edición en español de *El machi del Lanín. Un médico alemán en la cordillera patagónica*: «¡Qué vínculo tan particular debe haber establecido con ellos para que accedieran a contarle los secretos de su acervo cultural! La pauta del lazo de cariño y respeto entre ella [Bertha] y sus amigos mapuches la da el hecho que la llamaran «la araucana blanca», y que uno de sus grandes amigos mapuches portara una pequeña foto de nuestra abuela como escapulario cerca de su corazón». (Koessler-Ilg, 2003: 12)

de la familia, sino de los alrededores y las personas que allí conocieron. El texto en cuestión, un glosario de palabras en español y en mapuche, una lista de «Spanische Redensarten» (modismos españoles) y las cincuenta y ocho fotografías que acompañan, habrían de resultar más que suficientes para que los lectores de la ciudad pudieran imaginarse la vida, las costumbres y los habitantes del sur argentino de aquel entonces.

Por el contrario, el texto publicado en español de 2003 consta de otras fotografías –quince en total– que, ordenadas de modo más o menos cronológico, dan cuenta de lo retratado en los relatos. De acuerdo a su contenido podríamos agruparlas de la siguiente manera: 1. Fotografía que muestra el radio de acción de trabajo de Rodolfo Koessler; 2. La ciudad de San Martín de los Andes en 1920 cuando arribó la familia; 3. La familia Koessler en 1925; 4 y 5. La casa Koessler en 1920 y en 2003; 6, 7, 8 y 9. La familia con sus hijos entre 1926 y 1950; 10. El médico con sus pacientes; 11, 12, y 13. Bertha en su casa; 14 y 15. Rodolfo en un acto homenaje en San Martín de los Andes y en su casa respectivamente. Dicha selección permite entrever no solo lo que significó la vida de la familia en el sur del país, sino también la trayectoria de Rodolfo como médico y el impacto que su desempeño ejerció en el pueblo por aquel entonces. Desde el radio de acción de su trabajo, la llegada de los hijos y el crecimiento de la familia, la labor de Bertha como recolectora de leyendas y cuentos de origen mapuche y la relación de ambos con los lugareños, todo permite observar la influencia que tanto Bertha como su esposo tuvieron en aquellas tierras. En efecto, una fotografía lo muestra a Rodolfo en San Martín de los Andes siendo homenajeado «por su desinteresada trayectoria como médico» (Koessler-Ilg, 2003: pp. 192-193) y dándole su nombre a la avenida principal de ingreso al pueblo, mientras que en el caso de Bertha, hay al menos dos fotografías que la muestran en el quincho en donde «solía recibir a sus amigos» (Koessler-Ilg, 2003: pp. 192-193), aquellos que le narraban historias sobre la cultura oral mapuche. Anticipando la recepción de un público más amplio, podría ser que en el texto en español se incluyeran algunas fotografías que permitieran al lector hacerse una idea de cómo era por aquel entonces la zona de San Martín de los Andes a fin de comprender, tal vez, el porqué de las fuertes críticas que la autora expresó para con los lugareños. La presencia, entonces, de las fotografías que muestran el mapa de la región, el paisaje de San Martín de los Andes y la casa familiar se vincula directamente con el objetivo inicial, como bien señaláramos antes, de «bosquejar el ámbito de vida y acción de los alemanes en la Cordillera Patagónica» (Koessler-Ilg, 2003: p. 17). Teniendo en cuenta esta posibilidad estratégica de pensar en el modo en que los futuros lectores hispanohablantes podrían interpretar el texto, no sería tan descabellado retomar algunas de las ideas que planteara el teórico alemán Hans Robert Jauss (1970) con respecto a la Estética de la Recepción, cuyo foco radicó principalmente en el papel activo del lector/receptor, ya sea

porque la obra conlleva en sí misma una serie de expectativas con respecto a un futuro análisis e interpretación –*horizonte de expectativas*–, ya sea porque el lector/receptor cuenta previamente con cierto bagaje cultural adquirido de experiencias anteriores –*horizonte de experiencias*–.

El glosario de palabras y la lista de modismos para un público lector germano, posiblemente tuvieran que ver con el significado de términos que en la cultura alemana no se encuentran, particularidades del idioma mapuche –mapudungún– o mismo modismos del castellano utilizado en Argentina. Sin embargo, la apertura del texto a un público más amplio bien pudiera acarrear más de un problema cuando se leyeran los recuerdos de una inmigrante alemana y las críticas que esta efectuó para con la cultura y las personas que habitaban el sur patagónico. Pensando entonces, como bien lo planteara Jauss, en las experiencias, en el bagaje cultural del posible público lector y, ante todo, en la historia de lo que ocurrió con las poblaciones originarias a fines de siglo XIX en el país, no nos parece equivocado arriesgar que la inclusión de las fotografías pudo tener que ver con alguna estrategia cuyo propósito fuera mitigar –suavizar– la intransigente postura de una inmigrante de principios de siglo XX viviendo en «la tierra maldita de la que habla Darwin» (Koessler-Ilg: 2003, p. 17).

Mientras que las dos primeras publicaciones de *Der Medizinmann. Ein Deutscher Arzt in der patagonischen Kordillere* de 1940 y 1963 estuvieron a cargo de la propia autora, el texto traducido al español de 2003 respondió a un propósito de los nietos del matrimonio. El hecho de dar a conocer la perspectiva del extranjero de una inmigrante intelectual de principios de siglo XX, según las palabras de los nietos, y la dura crítica que esta realizara, son cuestiones que no podemos dejar de lado en el abordaje del texto en su totalidad. Por este motivo consideramos adecuado resaltar la aclaración que los nietos hicieron en el prólogo a la versión traducida:

Otro aspecto que ellas [las traductoras] resaltaron del texto en alemán es cierta exaltación de la cultura europea por sobre la americana, entendible en un texto dirigido a lectores alemanes, pero quizás por momentos hiriente para un público más amplio. Sin embargo, y de común acuerdo, decidimos respetar el punto de vista de la autora por ser su enfoque el de una inmigrante intelectual que, junto a su esposo, decide establecerse en una zona agreste, lejos de las comodidades a las que estaba acostumbrada, en un entorno social con el cual, al principio, tiene muy poco en común. (Kossler-Ilg, 2003: p. 14)

De acuerdo con estas ideas resulta interesante, entonces, prestar atención al paulatino cambio del matrimonio con respecto al imaginario del lugareño, sus costumbres y su cultura. Aquellos defectos y/o diferencias que al inicio de la relación tan evidentes resultaban, podríamos decir mutaron y se transformaron con el correr de los años en una especie de *mediación* cultural de la que damos cuenta a

partir de su trabajo como folklorista aficionada. Como mencionáramos al inicio de este trabajo, el concepto del *mediador* es una idea que tomamos a partir del paradigma de los Estudios culturales y, en particular, de los Estudios de traducción (Translation Studies). Vista ya no como una actividad meramente textual o lingüística, la traducción es considerada en tanto algo social y cultural. Basil Hatim e Ian Mason (1997) sostienen que todo acto de traducción es también un acto de comunicación y, por ende, el mismo traductor se convierte en un comunicador. Asimismo, su tarea con respecto a aquello que comunica y acerca a una cultura meta, consiste en evaluar y «mediar» en mayor o menor medida, en tanto estrategia global textual, para que sea recibido por los lectores futuros:

The translator is, of course, both a receiver and a producer. We would like to regard him or her as a special category of communicator, one whose act of communication is conditioned by another, previous act and whose reception of that previous act is intensive. (Hatim y Mason, 1997: p. 2)

In effect, the discernible trend may be seen in term of degrees of mediation, that is the extent to which translators intervene in the transfer process, feeding their own knowledge and beliefs into their processing of a text. The formal relaying of recurrence would thus be part of a global text strategy, characterized by greater or lesser degree of mediation. (Hatim y Mason, 1997: p. 122)

Si pensamos en el miedo que Bertha sentía cuando su esposo salía y ella se quedaba sola en casa, en las tantas veces en que se sintió amenazada y «acorralada» por aquella gente tosca y extraña de pocas palabras, debemos recordar que algo tiene que haber percibido para decidir quedarse a vivir allí y entablar amistad con los habitantes de la zona; algo tiene que haber provocado en ella el interés y la intriga suficientes para llevar a cabo su trabajo de recopilación y transcripción de leyendas, cuentos, canciones y demás elementos de la cultura oral mapuche. Y en efecto, la imagen que prevalecería de los habitantes del sur argentino para nada sería la definitiva.

Por último, otro aporte relevante que consideraremos en esta investigación es el de Doris Bachmann-Medick (2013) y las nociones de traducción y mediación que plantea. Según la autora, la traducción en contacto con otras disciplinas y campos de estudio como la historia, la sociología, las literaturas comparadas, la política o la ciencia, entre muchas otras, nos permite un acercamiento el cual habilita el abordaje de las diferencias, la mediación entre diferentes contextos, entre personas y culturas, conexiones y asociaciones. Así concebido, y según las palabras de Bachmann-Medick, el «Translational Turn» no nos ofrece la traducción como un ideal armonioso que construye puentes entre culturas, o mismo un modelo de entendimiento cultural, sino, por el contrario, un abordaje que apunta a la negociación de las diferencias, la re-evaluación de los malentendidos y la exposición de asimetrías:



[...] translation offers a new methodological and epistemological approach. It can help various disciplines [...] to develop a «translational» approach that investigates the management of differences, mediations between different contexts, third spaces between people, cultures and contexts, connections and associations. The «translational turn» has, in fact, provoked a general translational mode of thinking, in the sense of «border thinking» and «in-between thinking». (Bach-Medick, 2013: p. 187)

De acuerdo con ese «in-between thinking»<sup>3</sup> es posible analizar y comprender el rol de Bertha Koessler-Ilg en tanto *mediadora* cultural tomando su figura e intervención de los últimos cuarenta años, destacando su trabajo de recuperación de un acervo cultural oral y el modo en que dicho aporte contribuye al rescate folklórico de parte de la cultura oral de pueblos originarios de la zona. Seguramente, la escritora fue consciente de que la presencia de su familia en estas tierras contribuiría al tan mentado proyecto nacional civilizador argentino de fines de siglo XIX y principios de siglo XX. Ella pudo percibir que esa cultura, esa tradición oral que se encontraba «en el aire», pronto sería parte del pasado, con lo cual, dicho trabajo podría ser la oportunidad no solo de demostrar su respeto y reconocimiento por esa cultura otra —una negociación entre su cultura de origen y la cultura adoptiva—, sino también, su granito de arena como mediadora entre culturas para la efectiva puesta en valor de un patrimonio que, de otra forma, muy probablemente se hubiera perdido.

#### 4. CONCLUSIONES

En lo que respecta a la figura enunciativa de las anécdotas, consideramos que no es posible reconocer la voz de aquellas otras identidades las cuales permanecen marginadas y sujetas a la perspectiva de la relatora. Entendemos, en efecto, que asistimos a la descripción y narración de un sujeto específico —Bertha Koessler-Ilg— y lo que ella observa y analiza en contexto. Si tomamos en cuenta el trabajo de la autora como folklorista, podemos decir que se produce un encuentro y el reconocimiento de aquella cultura otra, sin embargo, no es posible escuchar la voz de aquellas

<sup>3</sup> A este respecto, el término «in-between» de Homi Bhabha (1994) parece apropiado para hacer referencia al tercer espacio como locus posible en donde las diferencias culturales son construidas y negociadas a la vez. De este modo, encontramos un sitio en el cual quienes participan y los elementos que los caracterizan se incorporan de modo tal que ya no hablamos de choque de culturas, ni siquiera de la noción de apropiación de una cultura subalterna por otra mayoritaria. Se trataría más bien de una posibilidad de *negociación*, ya no desde una perspectiva de exotismo multicultural —visto desde el punto de vista de diversidad de culturas en un mismo lugar—, sino de una *aceptación* y reconocimiento.

otras identidades, en tanto se trata de una reconstrucción de historias y material oral que nos llegan tamizados por el ojo europeo de la escritora en cuestión.

En *El machi del Lanín, un médico alemán en la cordillera patagónica* (2003) hemos podido ver que la autora encarna y reproduce el ideal de mujer occidental blanca, formada, como bien analizáramos anteriormente de acuerdo con el aporte de Gayatri C. Spivak. Tanto en las actividades del hogar como en la crianza de los niños, es Bertha la encargada de ocuparse de que todo marche correctamente. Para el ámbito privado es madre y esposa, para el ámbito público, enfermera y ayudante de Rodolfo, «la esposa del doctor blanco».

Sin embargo, al ser la autora quien da voz a los relatos y también quien traza una estrecha relación con los habitantes del sur patagónico, consideramos pertinente destacar dicho contacto y el modo en que este deviene en un profundo trabajo de rescate folklórico. Bertha no solo se aparta de su lugar de mujer madre de familia y ayudante de su esposo, sino que emprende una tarea de tal magnitud que la llevará a ser reconocida entre los lugareños como «la araucana blanca» (Koessler-Ilg: 2003, p. 12). Las nociones de marginalidad y más exactamente de periferia radican no solo en el lugar desde donde Bertha rescata y reconstruye, sino también con respecto a las voces que reproduce y cuyas costumbres refiere. La zona del sur argentino, los Andes y sus alrededores, constituyó un territorio pocas veces valorado y digno de atención. De hecho, investigaciones en ciencias sociales como la de Benedetti (2005) han llegado a concluir que dentro de lo que significó el período de organización nacional y el crecimiento y obtención de tierras para su posterior trabajo, la zona de los Andes no era considerada de interés, con lo cual «bordeaba la marginalidad dentro de la Argentina pampeana» (Benedetti: 2005, p. 37). Una zona periférica donde la civilización parecía no haber llegado nunca y en donde el paisaje habitual patagónico conformado por seres marginados, lejos de todo progreso, constituía un panorama por demás desalentador a los ojos de los inmigrantes que arribaban.

Dentro de los parámetros de la época y de la dinámica imperante de facilitar a los extranjeros el desembarco en tierras argentinas y así continuar la progresiva expulsión de todo rastro aborigen, sí interesa destacar el rescate folclórico llevado a cabo por la autora y, asimismo, analizar hasta qué punto es que podríamos hablar de la recolección de una memoria contrahegemónica de la época. Si bien cuestionamos en qué medida es la voz de los otros la que escuchamos y hasta dónde la suya propia, por otro lado asistimos a la ruptura de ciertas categorías que para entonces se utilizaban como parámetros de distinción y diferenciación: la cuestión del extranjero siendo ella y su esposo migrantes ambos y habitando en esa parte del territorio argentino en contacto con habitantes a los que, por una razón diferente, tampoco se les otorgaba el pleno estatuto de ciudadanos, es decir, no eran considerados como parte de la nación argentina de acuerdo con el ideal de la época.

De acuerdo con ello, deberíamos pensar de qué modo podría eso romper con las formas binarias como nativo/ migrante o ciudadano/extranjero.

Más allá de la crítica, de la postura de superioridad de un grupo cultural por sobre otro, Bertha Koessler-Ilg fue una inmigrante intelectual de principio de siglo xx en Argentina, con todo lo que ello implicó en aquel entonces. Una *mediadora* cultural. La riqueza de su texto, por ende, no radica en la visión y en la reproducción del ideal colonialista ni tampoco en el cuestionamiento de una cultura otra, sino en rescatar las experiencias de un matrimonio que eligió habitar en aquellas tierras y que, con el paso del tiempo, logró acomodarse y, en cierto sentido, reconocer y valorar la realidad que allí los rodeaba. En definitiva, es claro que la autora no puede trascender las coordenadas que limitaron por aquel momento su historia y su identidad, y eso se observa en su postura y su perspectiva de las cosas.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHMANN-MEDICK, Doris. «Translational turn». *Handbook of Translation*, 2013, Volume 4. John Benjamins Publishing Company.
- BHABHA, Hommi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- BENEDETTI, Alejandro. «Incorporación de nuevas tierras durante el período de conformación del agro moderno en la Argentina: el Territorio de Los Andes, primeras décadas del siglo xx». *Mundo Agrario*, 2005, 6, 11. <[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.541/pr.541.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.541/pr.541.pdf)> [17 marzo 2022]
- KOESSLER-ILG, Bertha. *Indianermärchen aus den Kordilleren*. Köln: Eugen Diederichs Verlag Düsseldorf, 1956.
- KOESSLER-ILG, Bertha. *Der Medizinmann am Lanin. Ein Deutscher Arzt in der patagonischen Kordillere*. Buenos Aires: Lanin Verlag, 1963.
- KOESSLER-ILG, Bertha. *Cuentan los araucanos*. Buenos Aires; Editorial del Nuevo Extremo, 2000.
- KOESSLER-ILG, Bertha. *El machi del Lanin. Un médico alemán en la cordillera patagónica*. Buenos Aires: Elefante Blanco, 2003.
- HATIM, Basil e IAN, Mason. *The Translator as Communicator*. London and New York: Routledge, 1997.
- JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.
- SPIVAK, Gayatri C. «¿Puede hablar el sujeto subalterno?». *Orbis Tertius*, 1998, 3, pp. 175-235. Traducido por José Amícola. <[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf)> [17 de marzo 2022]
- TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1991.

# «IT IS DIFFICULT TO RECOGNISE THE GLORY OF IT ALL»: MARGINALIDADES BÉLICAS EN LAS OBRAS DE VERA BRITAIN Y CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

ARIADNA SERÓN NAVAS Y JAIME JIMÉNEZ FERNÁNDEZ  
*Universidad de Sevilla*

## 1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO

Partiendo del estudio comparativo llevado a cabo del relato autobiográfico de Vera Brittain, *Testament of Youth* (1933), y la novela ficticia de Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun* (2006), este artículo pretende examinar el papel que la mujer inglesa y nigeriana jugó en dos de las contiendas más determinantes del siglo xx: la Gran Guerra (1914-1918) y la guerra civil entre Nigeria y Biafra (1967-1970). Tradicionalmente, los relatos bélicos aportados por las mujeres en ambos cánones han sido deslegitimados al considerarse que estas no jugaron un papel determinante en la contienda al no haber estado o participado en el frente. Este artículo pretende rebatir dicha afirmación y, para ello, se analizará la relevancia que los testimonios aportados por ambas escritoras (marginalidades bélicas) han tenido en los cánones inglés y nigeriano; cánones que han apostado sistemáticamente por perpetuar los testimonios propuestos por sus homólogos. Asimismo, analizaremos ambas obras partiendo de la idea de que estos textos constituyen un espacio de refundación subjetiva y nacional. En este sentido, podríamos afirmar que las obras de Brittain y de Ngozi Adichie han contribuido a completar, incluso modificar, las imágenes bélicas generalmente perpetuadas al introducir nociones no estereotipadas o esencialistas de la guerra, de la mujer o incluso de la nación. Desde un punto de vista formal, estos textos disgregados y fractales son metonímicos de la realidad social y política de la época y de esas subjetividades femeninas fracturadas. Basándonos en teóricas como Susan Grayzel (2002) y Vivien Newman (2014) ejemplificaremos cómo las autoras no solo modifican las imágenes bélicas diseminadas en un canon masculinizado, visibilizando el papel de la mujer en am-

bos conflictos, sino que también exploran los dilemas éticos que ambas guerras generaron en ellas –como autoras– y en los personajes femeninos que desarrollan.

Para entender mejor la profundidad de las experiencias narradas en las obras aquí discutidas, es necesario resumir el ambiente imperante del siglo xx a nivel mundial. Las distintas alianzas entre los países europeos eran numerosas antes del comienzo de la Gran Guerra, ya que estos querían promover sus políticas colonizadoras y la expansión de sus respectivos imperios. Esta situación creó cierta inestabilidad entre los diferentes países de Europa y, el 28 junio de 1914, tras el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo, dichos países encontraron la ansiada justificación para declarar la guerra entre ellos. A raíz de este acontecimiento, un gran número de protestas y manifestaciones tuvieron lugar en toda Europa, lo que desembocó en el estallido de la Primera Guerra Mundial. Los países participantes en la contienda se dividieron en dos bloques; la Triple Alianza, compuesta por las potencias centrales (el Impero alemán y Austria-Hungría), y la Triple Entente (Imperio británico, Francia e Imperio ruso). A dichas alianzas se unieron, posteriormente, el Imperio otomano y el Reino de Bulgaria a las potencias centrales, y Japón, Estados Unidos e Italia en el caso de la Triple Entente. En consecuencia, la Primera Guerra Mundial recibe su nombre en base a la implicación de las mayores potencias industriales y militares de la época en un mismo conflicto. Solo en Gran Bretaña, la cifra de hombres que sirvieron al ejército británico ascendió a 5. 125. 165 millones.

Con respecto al conflicto entre Nigeria y la República de Biafra acontecido entre 1967 y 1970 que Chimamanda N. Adichie sitúa como trasfondo socio-político de la historia narrada en *Half of a Yellow Sun*, es necesario hacer algunas aclaraciones previas. Nigeria estuvo bajo influencia colonial de Gran Bretaña hasta 1960 (año en el que se le concedió la independencia). En ese punto, Nigeria presentaba marcadas diferencias entre los grupos étnicos mayoritarios que habitaban el país lo cual creó un escenario tensionado de inestabilidad que desembocaría en la guerra civil. Como sostienen Toyin Falola y Matthew M. Heaton (2008), la verdadera causa subyacente de los problemas experimentados por Nigeria en la década de los 1960 (incluyendo la guerra civil) puede hallarse en la llamada «cuestión nacional» (p. 158). La «cuestión nacional» hace referencia a la problemática generada desde la época colonial al crear una nación de forma artificial, resultante de la unión de grupos étnicos muy dispares como los Igbos del sur-este (cristianos en su mayoría) o los Hausa-Fulani del norte (musulmanes) así como a la imposibilidad de crear una identidad nacional sólida y uniforme. Esta conciencia nacional teóricamente unificada quedaba comprometida cuando los grupos étnicos regionales más minoritarios se oponían abiertamente al liderazgo de la federación o república por parte de los grupos étnicos más poderosos, lo que causaba divisiones internas y generaba una situación nacional y política bastante frágil. Estas tensiones internas fueron las

causantes del estallido de la guerra civil entre Nigeria y Biafra en 1967. En ésta, la región este del país habitada mayoritariamente por el grupo étnico Igbo decidió independizarse del resto de Nigeria bajo el nombre de Biafra, con el medio sol como símbolo del autoproclamado estado soberano.

En enero de 1966 se produjo el primer golpe de estado en respuesta a un régimen político liderado por norteos que no era bien visto por el resto de grupos étnicos del sur. Tras el golpe se instauró un régimen dictatorial liderado por militares Igbos que fue interpretado como una forma de dominación Igbo. En julio de 1966, un grupo de norteos lideró un contragolpe para recuperar el poder que fue sucedido por la masacre de miles de Igbos y otros grupos étnicos del este afincados en la zona norte de Nigeria (el conocido genocidio Igbo) y el subsiguiente desplazamiento forzado del resto de Igbos hacia tierras del sur durante 1966 y 1967. El 30 de mayo de 1967, el gobernador de la región oriental de Nigeria, Chukwue-meka Odumegwu Ojukwu, declaró la independencia de la región este del país, convirtiéndose en el líder del estado separatista conocido como la República Independiente de Biafra. Es clave recordar que la región separatista contenía el 67% de las reservas de petróleo conocidas hasta el momento en todo el país (Falola y Heaton, 2008, p. 175). La guerra civil acabó en enero de 1970 con la rendición de Biafra y la muerte de entre uno y tres millones de personas. No podemos olvidar que dicha guerra civil debe ser considerada como una de las consecuencias directas del imperialismo británico y de su política exterior tan ambiciosa. Esto posibilita la creación de lazos entre la Primera Guerra Mundial como contienda fundamental de la expansión colonial europea y la guerra civil Nigeria-Biafra como conflicto postcolonial cuyas causas podrían retrotraerse a la gestión nefasta que Reino Unido implementó en una de sus principales colonias del África occidental.

## 2. BREVE APROXIMACIÓN A LAS AUTORAS Y SUS OBRAS

Vera Mary Brittain (1893-1970) es una escritora anglicana, feminista y pacifista nacida en Newcastle-under-Lyme, Staffordshire (Inglaterra). Brittain ha publicado más de 30 libros, gran parte de ellos basados en sus propias cartas o memorias. Estudió literatura inglesa en Somerville College (Universidad de Oxford), actividad que se vio interrumpida un año después de su inicio debido a la Gran Guerra. Fue, en 1918, antes del Armisticio, cuando Brittain publicó una serie de poemas sobre su experiencia como enfermera voluntaria bajo el título de *Verses of a VAD*, aunque sus andaduras como escritora habían comenzado mucho antes: a la edad de 11 años había escrito, sin publicar, 5 novelas. *Verses of a VAD* es el punto de partida para una larga producción de obras por parte de la ex-enfermera voluntaria, donde destacan su novela *The Dark Tide* (1923), *Not Without Honor* (1924) o *Women's*

*Work in Modern England* (1928). No obstante, su obra más relevante, conocida y estudiada es *Testament of Youth*, publicada en 1933.

Vera Brittain puede enmarcarse dentro de la conocida como «generación perdida.» Dicha generación se refiere a escritores estadounidenses que, tras la guerra, sentían que tanto sus valores como sus esfuerzos no se correspondían con la sociedad norteamericana de la época, llegando al exilio, de forma generalizada, en París. Destacan la famosa Gertrude Stein (1874-1946), a quien se le reconoce haber acuñado este término. No obstante, fue Ernest Hemingway (1899-1961) el que lo popularizó en su obra póstuma *A Moveable Feast* (1964). En un sentido más amplio, la generación perdida está constituida por aquellas personas que alcanzaron la mayoría de edad entre los años 1914 y 1918. No obstante, este término también se aplica, de forma generalizada, a todos los nacidos entre 1883 y 1900, encontrándose Brittain en este grupo.

De este modo, Vera Brittain comparte en su obra, en especial en *Testament of Youth*, características similares a escritores establecidos dentro del canon de la generación perdida como pueden ser el ya citado Hemingway o los ingleses Rupert Brooke<sup>1</sup>, Sigfried Sassoon, Wilfred Owen o Robert Graves. Por si fuera poco, Brittain puede ser considerada como una autora exocanónica ya que, por su sexo, no luchó en el frente con armas. Es más, era frecuente encontrar ideas en contra de la mujer durante la guerra en autores como Sassoon u Owen. No obstante, y como queda reflejado en su autobiografía, Brittain experimentó la guerra y compartió sentimientos de un ferviente patriotismo que dio paso a la desilusión y el horror una vez estuvo en contacto con la guerra, al igual que los barones presentes en su novela. De este modo, el relato de las mujeres, ejemplificado por las vivencias de Brittain, ayudan a tener una idea holística y global de uno de los eventos más importantes de la historia.

Chimamanda Ngozi Adichie es una escritora nigeriana nacida en Enugu en 1977 y afincada en Estados Unidos. En 2003 publicó su primera novela, *Purple Hibiscus*, la cual ganó el Commonwealth Writers' Prize; en 2006 publicó *Half of a Yellow Sun*, novela también galardonada con el prestigioso Orange Prize for Fiction. En 2009 publica la colección de relatos *The Thing around your Neck*. En 2013 publica su tercera novela, *Americanah*, la cual también fue ampliamente aclamada por la crítica euroamericana y galardonada con el US National Book Critics Circle

<sup>1</sup> Es interesante mencionar que Rupert Brooke nunca llegó a pisar el frente, puesto que falleció, tras sufrir la picadura de un insecto que derivó en septicemia, en un buque francés mientras cruzaba el Egeo para ir a Gallipoli. De este modo, Brooke, referente del canon sobre la Primera Guerra Mundial, nunca llegó a atestiguar la guerra, en contraste con Vera Brittain que estuvo en los hospitales de primera línea en Francia.



Award. A dichas obras de ficción le siguen dos charlas TED con millones de visualizaciones tituladas *The Danger of a Single Story* (2009) y *We Should All Be Feminists* (2012). Ngozi Adichie está considerada como escritora perteneciente a la tercera generación de autores/as nigerianos/as. Esta tercera generación se caracteriza por una predominancia de la novela (aunque inicialmente dominada por la poesía) como género por excelencia entre los/as escritores/as nigerianos/as contemporáneos/as nacidos tras el período de las independencias y por una notable recepción de dichas novelas por la crítica internacional. Aunque no exenta de crítica en cuanto a sus (de)limitaciones espacio-temporales (véase Dalley, 2013), esta tercera generación de autores nigerianos en lengua inglesa se caracteriza por una marcada movilidad y por estar, en su mayoría, afincados en países europeos o norteamericanos, donde residen de forma permanente. Esto también se ve reflejado en sus obras en las que exploran tropos como el nomadismo, el exilio o el desarraigo (véase Adesanmi y Dunton, 2005; 2008).

Como se menciona anteriormente, Ngozi Adichie podría encuadrarse dentro de esta tercera generación no solamente en base a su estatus de escritora nómada o afrodiaspórica sino también en relación a la temática tan diversa que explora en sus obras. Asimismo, y como sostiene Heather Hewett (2005) en su estudio sobre las primeras obras de Ngozi Adichie, esta autora también mantiene lazos estéticos y temáticos con algunos de los autores de la primera generación. Por ejemplo, en *Half of a Yellow Sun*, la autora dedica una cita del poema «Mango Seedling» presente en el poemario escrito por Chinua Achebe, *Christmas in Biafra and Other Poems* (1973) al comienzo de la novela, lo cual sugiere un puente formal e intergeneracional entre ambos escritores. Por otro lado, la autora también menciona la influencia de Wole Soyinka y, más concretamente, de su novela *The Man Died* (1972) (véase Ngozi Adichie 2008) o las obras *Sunset at Dawn* (1976) de Chukwemeka Ike, *Never Again* (1975) de Flora Nwapa y *The Nigerian Revolution and the Biafran War* (1980) de Alexander Madiebo («Author's Note,» Ngozi Adichie, 2006: n.p.). Como antecedentes literarios, todas estas obras sirven de inspiración para la autora y posicionan esta novela dentro de un canon literario en el que la guerra civil aparece como tema recurrente, ya sea como tema principal o como telón de fondo.

*Half of a Yellow Sun* (2006) obedece a una narración realista aunque ficcionalizada de la guerra civil entre Nigeria y Biafra, con especial énfasis en las experiencias de los civiles. Cabe mencionar que mientras que la narrativización que Ngozi Adichie realiza de la guerra resulta de su esfuerzo creativo por tejer historias y personajes irreales ubicados en un contexto histórico muy específico, algunos de esos personajes están basados en personas de carne y hueso así como algunos episodios de la novela están basados en los testimonios reales de familiares y amigos de la autora que experimentaron la guerra en sus propias carnes. En el caso de esta autora, sus abuelos murieron en la guerra y sus padres perdieron todas sus pertenencias duran-



te los tres años que duró la contienda. Conviene recordar que la autora, incluso sin haber vivido la guerra en primera persona, aporta un marco político y cultural que permite al lector entender el conflicto de una forma más completa pero realmente se deleita en los testimonios cotidianos –lo que Nnameka califica como «la inmediatez de la guerra» (1997, p. 240)– que fabrica en torno a personajes de distintas etnias y procedencia pero, especialmente, en torno a las vivencias de las mujeres Igbo que habitan sus páginas. Finalmente, esta novela se encuadra dentro de una amplia red de obras que lidian con la guerra como las novelas escritas por Chinua Achebe, *Girls at War and other Stories* (1972) y *There Was a Country: A Personal History of Biafra* (2012); *Never Again* (1975) y *Wives at War and Other Stories* (1980) de Flora Nwapa o *Destination Biafra* (1982) de Buchi Emecheta.

La novela de Ngozi Adichie aquí discutida traza la exploración de este conflicto determinante para el futuro de la nación nigeriana poscolonial a través de cinco personajes principales: Olanna y su hermana Kainene, dos mujeres Igbo provenientes de una familia acomodada que tomarán partido en la guerra alineándose con la causa biafreña. Además, encontramos la voz de Richard, un expatriado inglés que decide posicionarse a favor de la causa separatista y que entablará una relación romántica con Kainene. También encontramos a Odenigbo, profesor de universidad Igbo y pareja de Olanna que contribuirá de forma intelectual al esfuerzo por ganar la guerra de parte de Biafra. Por último encontramos la voz de Ugwu, un adolescente Igbo de trece años que trabaja como ayuda de casa para Odenigbo y Olanna. Esta novela polifónica está dividida en dos partes coincidiendo con el ambiente post-independencia/prebélico («The Early Sixties») y bélico («The Late Sixties»). En cuanto al narrador, los hechos son relatados en tercera persona por Ugwu, el cual decide recopilar los acontecimientos que él y el resto de personajes mencionados experimentaron en la guerra a través del libro semi-autobiográfico que él mismo admite estar redactando: «The World Was Silent When We Died» (Ngozi Adichie, 2006, p. 433). Finalmente, es necesario puntualizar que la novela no pretende erigirse como obra que romantiza la guerra y, por consiguiente, busca ensalzar la causa biafreña; de hecho, la misma autora menciona que siempre ha tratado de evitar crear una imagen de Biafra como «*utopia-in-retrospect*» (Ngozi Adichie, 2008, p. 50; *cursivas en original*). Así pues, esta decisión posibilita la función de la novela como mecanismo quasi-arqueológico para procesar el trauma colectivo e individual y, por otro lado, propicia el abordaje de la guerra a través de todos sus ejes (etnia, clase, edad, género, etc.).

### 3. LA PERSPECTIVA FEMENINA SOBRE LA GUERRA Y EL CANON

Para poder comprender cómo la Gran Guerra afectó a la percepción de género en la Inglaterra de la época y, en especial, a Vera Brittain, es necesario contex-

tualizar el panorama social del momento: la recién terminada época Victoriana (1837-1901). Destaca el afianzamiento de las dos esferas que marcaban la vida de hombres y mujeres: las esferas pública y privada. Los hombres pertenecían a la primera, lo cual les permitía ser parte del mundo socio-económico-laboral, mientras que las mujeres estaban confinadas al ámbito privado, a la seguridad del hogar. Por si fuera poco, esta división contaba con el aval de grandes literatos, como Coventry Patmore (1854) o John Ruskin (1864), entre otros. Como contra-discurso a esta corriente, destacan el alzamiento de asociaciones de mujeres que abogaban por sus derechos generales, como fueron la *National Union of Women's Suffrage Societies* (NUWSS) en 1897 y la *Women's Social and Political Union* (WSPU), en 1903. Según la autora Angela K. Smith (2000), «ninguna guerra anterior les dio la oportunidad a las mujeres de involucrarse de una forma tan activa como ocurrió en la Primera Guerra Mundial» (p. 7; *traducción propia*). De hecho, tal fue la oportunidad que las sufragistas paralizaron sus campañas al estallar la guerra, puesto que consideraron, en su mayoría, que ayudar a la nación a proclamarse vencedora en el conflicto era la forma más clara para evidenciar la necesidad de otorgar el voto a la mujer. Es más, los requerimientos necesarios para mantener a la nación durante la Gran Guerra propiciaron una revisión de los roles y estereotipos previamente mencionados, posibilitando, de este modo, que la mujer dejara los confines de la domesticidad para contribuir así con sus esfuerzos en la esfera pública a ganar la guerra. Según Susan R. Grayzel,

Ya que los hombres asalariados fueron destinados a los servicios armados, las mujeres ocuparon sus puestos en una escala nunca vista antes de la Guerra, ni tampoco mantenida tras el Armisticio. Las mujeres no solo trabajaron en fábricas de munición, sino también en bancos y otros centros de negocios, como cajeras, mecanógrafas y secretarías. También conducían tranvías y autobuses, repartían leche, e incluso se hacían miembros de las nuevas fuerzas auxiliares armadas o policías. [...] Desde el comienzo de la guerra algunas mujeres estaban motivadas por el patriotismo, otras por la necesidad y otras por ambas. (2002, p. 27; *traducción propia*)

Así, la Gran Guerra supuso un cambio muy significativo para las mujeres de cualquier estrato social, en especial para las de clase media-baja, que se encargaban del hogar y de su familia, y un cambio también importante para aquellas mujeres que ya trabajaban en el ámbito industrial antes del estallido de la guerra (Grayzel, 2002, p. 29). Entre las mujeres acomodadas que experimentaron un cambio en su rutina encontramos a Vera Brittain. Citando de nuevo a Grayzel, «La oportunidad de servir como una enfermera de guerra se le presentó a las mujeres como una forma directa para ayudar a la milicia y, por extensión, a la nación» (2002, p. 37; *traducción propia*). Es, precisamente, esta la actividad que Brittain desempeñó durante el conflicto, llegando a estar en contacto directo con los horrores del frente tras su servicio en hospitales de Malta y, en especial, Francia.

Para finalizar, conviene mencionar que todo esto contrasta con la posición tomada por una gran parte de los hombres que lucharon en el frente, puesto que consideraban que la mujer realmente no experimentaba la guerra al no luchar con armas y que, además, ellas tenían la ventaja de escribir sobre sus sentimientos, algo que, aunque no prohibido para el hombre, estaba mal visto en una sociedad que ensalzaba el patriotismo, el heroísmo y la nación. De este modo, las mujeres tuvieron que enfrentarse a duras críticas de hombres que consideraban que estas les estaban quitando sus puestos de trabajo en las ciudades. Esta mentalidad queda fielmente recogida en el poema, con título irónico, *Glory of Women* (1918) de Siegfried Sassoon, uno de los poetas considerados como parte del canon de la literatura de/ sobre la Primera Guerra Mundial. En este trabajo, Sassoon arremete directamente contra la mujer, la cual «adora las condecoraciones, cree que/la gallardía redime la desgracia de la guerra» (Sassoon, 1918, pp. 3-4; *traducción propia*). De este modo, podemos comprobar que la posición de la mujer en la Gran Guerra no solo se vio alterada, sino que la perspectiva de los hombres sobre esta también, influyendo a la fragmentación social que las mujeres experimentaban por estar excluidas de labores cotidianas y derechos universales, como se expondrá posteriormente.

Tanto la persona de Vera Brittain como su obra *Testament of Youth* representan un claro ejemplo de fragmentación. Esta viene dada en distintas formas, siendo la más clara la manera en la que se compuso la obra: a partir de las cartas que Brittain envió durante los años 1914-1918 y su diario personal. Esta fragmentación a la hora de escribir su propia crónica y experiencia del conflicto son un reflejo del proceso de fragmentación que Brittain experimentó durante la guerra. En primera instancia, cabe destacar la paradójica relación de rivalidad/complicidad que se dio en la propia persona de Brittain durante el inicio, transcurso y fin del conflicto. De este modo, la relación de la autora con la guerra experimenta distintas etapas marcadas por variables como el paso del tiempo, la exposición de Brittain al conflicto o el destino de sus seres queridos envueltos en este. Por lo tanto, se puede resumir que Brittain experimentó dos grandes etapas: una primera repleta de un ferviente patriotismo al inicio de la guerra que dio paso a una segunda etapa donde destaca el pacifismo absoluto de Brittain tras la pérdida de sus seres queridos y su experiencia personal en el evento.

En esta primera fase, Brittain, se ve obligada a decir adiós a sus seres queridos. De hecho, su hermano Edward, su pareja sentimental Roland, y sus dos mejores amigos, Geoffrey y Víctor, se alistaron en el ejército tras la agresiva campaña propagandística donde el soldado equivalía a un héroe nacional. A pesar de que en estos primeros instantes Brittain contemplaba la guerra como una simple interrupción exasperante de sus planes personales (Brittain, 1980, p. 17), esta, guiada por el ejemplo de sus compañeros y reforzada por las ideas patrióticas gubernamentales, cambia de parecer y también desea, por encima de todo, ser heroica, o al menos

parecerlo para ella misma (Brittain, 1980, p. 133). Así, Brittain decide que debe de dar un paso más para estar cerca de Roland y la guerra (Brittain, 1980, p. 140), alistándose como enfermera voluntaria.

Es a partir de esta experiencia que surge un punto de inflexión en el pensamiento de la escritora. Brittain relata sin ningún tipo de tapujos los hombres a los que se vio obligada a atender durante su servicio, en el que contempló a hombres sin cara, sin ojos, sin pulmones, hombres totalmente mutilados, hombres con pavorosos muñones, siendo la realidad incluso más perturbadora que sus especulaciones más repulsivas (Brittain, 1980, p. 399). Es más, este horror no se limitaba solo al sentido de la vista o el tacto, sino también al olfato, puesto que el olor de las heridas y de los pasillos nauseabundos perduraba eternamente en sus orificios nasales (Brittain, 1980, p. 279). De este modo, la experiencia de Brittain durante su servicio es otro ejemplo de fragmentación, puesto que hasta los soldados y sus cuerpos mutilados representan otra forma de fragmentación que Brittain experimentó. Esta experiencia se vio agravada por la pérdida de Roland, la cual la hizo estallar en un mar de lágrimas incontrolables, sintiéndose abatida y humillada al no ser capaz de poder contener el llanto (Brittain, 1980, p. 240). Además, su sufrimiento aumentó tras la muerte de sus mejores amigos Víctor y Geoffrey, alcanzando su cénit con el fallecimiento de su hermano Edward. De este modo la experiencia y relato de Brittain no solo está fragmentada en un plano físico, donde destaca la división entre naciones y pueblos o el desmembramiento de combatientes, sino de una fragmentación paulatina de los sentimientos de Brittain.

Tras estas vivencias, Brittain abandona todo tipo de apego por los valores patrióticos y heroicos, centrandó su labor en participar como pacifista activista en la implantación de la mediación como solución a los conflictos internacionales. Así, Brittain retoma sus estudios con mención en relaciones internacionales. En los años 1920, Brittain se convirtió en una oradora de la Liga de las Naciones Unidas, participó en 1936 en un mitin pacifista en Dorchester y se unió a la *Peace Pledge Union* (Unión de Compromisos por la Paz). Brittain desafió los estereotipos impuestos tanto sobre la mujer como sobre el pacifismo con su participación activa en la guerra y, posteriormente, con su labor en pro de la paz. De este modo, Brittain se convierte en un claro ejemplo dual de relaciones de rivalidad y complicidad, es decir, de fragmentación, dentro del movimiento sufragista, puesto que la propia autora apoyó y se opuso al conflicto armado según su propia experiencia. El hecho de que su obra esté escrita en base a fragmentos es solo un anticipo de la fragmentación que la propia escritora experimentó en su persona, tanto por su experiencia personal como por la posición que ocupaba en la sociedad por el hecho de ser mujer, los estereotipos impuestos sobre ella y, en especial, el trato excluyente recibido por parte de aquellos que no consideraban que la mujer realmente experimentase la guerra.

Con respecto a las diversas formas en las que Chimamanda Ngozi Adichie modifica el canon literario nigeriano (mayoritariamente masculinizado), tendríamos que recordar las obras que preceden a *Half of a Yellow Sun*; en especial, las escritas por Flora Nwapa y Buchi Emecheta. La novela de Emecheta, *Destination Biafra*, ha sido posicionada como una de las primeras obras en subvertir el discurso del héroe-soldado como representante por excelencia de las novelas de guerra así como obra que introduce de forma original y central la representación de mujeres *combatientes*. En esta línea, la «literatura de guerra» escrita por estas y otras escritoras nigerianas en lengua inglesa constituye un intento subversivo por reclamar la legitimidad de los testimonios de las mujeres sobre dicha contienda, los cuales han sido tradicionalmente tildados de representaciones bélicas sin ningún tipo de validez (véase Moji, 2014). Parafraseando a Ngozi Adichie, estas obras pretenderían deconstruir la «historia única» de la guerra entre Nigeria y Biafra y añadir otros testimonios valiosos y necesarios para completar ese pasado nacional que fue sufrido por todos y todas. En cierto sentido, las obras escritas por mujeres reflejan «una realidad de la guerra de Biafra que complementa la que pintaron otros novelistas nigerianos (cuyas novelas han recibido más atención de la crítica literaria)» y nos obligan a repensar la guerra como «un asunto [exclusivo] de hombres» y a admitir que ésta inevitablemente «afecta por igual a la población civil y a las mujeres de las zonas en conflicto» (Rodríguez Vázquez, 2016, p. 133). No podemos olvidar que las mujeres también participaron en la guerra, aunque desempeñando distintos roles. Hubo mujeres que se unieron a algunos de los grupos paramilitares o milicias (como el de Anioma) que fueron creados con el fin de brindar apoyo al ejército biafreño. Estas mujeres se alistaron en dichas milicias por diversas razones: patriotismo, estar más cerca de sus seres queridos, luchar por una nación independiente, venganza o solidaridad (Uchendu 2007, p. 114), pero igualmente contribuyeron a ese esfuerzo por ganar la guerra.

Al igual que Nwapa y Emecheta, Ngozi Adichie problematiza ciertos binarismos presentes en el imaginario colectivo: masculino/nacional/esfera pública y femenino/doméstico/esfera privada al igual que el frente de guerra y el llamado «home front,» como mencionábamos con la obra de Brittain, con el fin de demostrar que las mujeres también combatieron en todos los frentes. Como asevera Obioma Nnaemeka (1997), aquellas supuestas dicotomías como «hombres combatientes/mujeres no-combatientes, mujeres que crean vida/hombres que quitan la vida, mujeres que hacen la paz/hombres que hacen la guerra, ‘Beautiful Soul’ femenino/ ‘Just Warrior’ masculino» (236; *mayúsculas en el original; traducción propia*) o incluso amigo/enemigo se ven puestas en tela de juicio por dichas escritoras, insistiendo en que estas dicotomías no captan la verdadera realidad de la guerra o de sus participantes. Además, estas autoras revisan en sus obras nociones tradicionales de femineidad, con especial énfasis en la noción de mujer como víctima

pasiva en la contienda y aportan nuevas formas de entender la noción de mujer (incidiendo en la capacidad de adaptación, superposición a las condiciones adversas y resiliencia de las mujeres), de abordar el conflicto y de conceptualizar la idea de nación desde una perspectiva más personal y familiar-comunal. Como afirma Mar Rodríguez Vázquez (2016), «Adichie continúa la subversión [iniciada por Nwapa y Emecheta] y la compone al problematizar, junto a la guerra y sus espacios, las relaciones humanas y familiares, que parecen convertirse en símbolos y síntomas de la guerra en curso» (p. 124). Un ejemplo de dicha afirmación puede verse reflejado en las iniciativas que Olanna y su hermana Kainene llevan a cabo en distintos centros de refugiados. Olanna, por su parte, cose para los soldados en el frente (Ngozi Adichie, 2006, p. 185) e imparte clase a refugiados/as (pp. 291-294), mientras que Kainene se encarga de gestionar y surtir de productos básicos a los y las refugiados/as que alberga (p. 318). En este sentido, la autora aquí discutida, con su propia cartografía en retrospectiva de la guerra, ha logrado reconfigurar el canon nigeriano al añadir imágenes de mujeres combatientes contrarias a las tradicionalmente extendidas y aportar nuevas formas de entender el conflicto desde una óptica más personal y ciertamente feminista.

Como hemos visto, las «novelas de guerra» aquí discutidas no sólo reflejan esa fragmentación disidente a nivel formal en tanto que resignifican el concepto de canon literario, sino que también son metonímicas de la realidad social y política tan violentada de la época y de esas subjetividades femeninas/nacionales en proceso de reconstitución. En relación a la novela de Adichie, esta fragmentación personal y femenina queda patente en una de las protagonistas de la obra: Olanna. Durante la guerra, Olanna evoluciona a distintos niveles y termina siendo una mujer completamente distinta a la que era antes de la guerra, tal y como sucede con la propia nación nigeriana. Por un lado, queda patente cómo esta nueva situación la obliga a adoptar nuevos roles como el de ser comerciante o profesora en un centro de refugiados sin por ello perder centralidad el cuidado de su propia familia. En palabras de Jennifer Rideout, «Olanna se alza para sacar adelante a su familia, mostrando una fortaleza comparable a la de Kainene, pero que incluye la crianza y el cuidado, materialización de lo nuevo y lo antiguo» (2014, p. 78; *traducción propia*). Esto se debe, en parte, al rol de observador pasivo que adopta su pareja Odenigbo durante el conflicto, el cual contrasta especialmente con la fortaleza que exudan Olanna y Kainene. Así pues, es debido a las circunstancias y a la reacción de aquellos que la rodean que Olanna (y otras muchas mujeres) se ve obligada a adoptar nuevos roles pero siempre con el foco puesto en su familia y comunidad.

Por otro lado, esa fragmentación en cuanto a subjetividad femenina podría entenderse como metáfora de la fractura (y posterior reconstrucción) de la propia nación nigeriana. En este sentido, algunos de los personajes más relevantes de la novela como Kainene u Olanna han sido analizados como alegorías de esta na-

ción. Jennifer Rideout (2014), por ejemplo, sugiere una lectura de estos personajes femeninos como representaciones alegóricas de la nación nigeriana en el período bélico; una nación desmembrada en tanto que pivota sobre distintas formas de entenderla y apropiarse de ella, en términos genéricos y étnicos. En cierta manera, la novela refleja esa refundación subjetiva de las protagonistas al igual que sugiere, a través de las acciones de estas mujeres, una reconstrucción a nivel nacional.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras haber contextualizado y analizado ambas autoras y obras, podemos afirmar que estos relatos marginales aportan nuevas nociones refundadas de subjetividad femenina y de nacionalidad en un contexto bélico y nacionalista. Esta «literatura de guerra» escrita por mujeres sirve como herramienta para diversificar y legitimar las imágenes que se tienen en el imaginario colectivo sobre distintos grupos y para combatir ciertos estereotipos reduccionistas que perpetúan lo que Ngozi Adichie acuñó como «la historia única» (2009). De este modo, ambas autoras demuestran que la(s) guerra(s) es una experiencia que se puede experimentar desde muchas perspectivas, no solo desde la del soldado combatiente/héroe. Es más, demuestran que la guerra puede ser entendida, incluso por un mismo individuo, desde distintos puntos de vista según su contexto inmediato. Por lo tanto, los relatos sobre la Gran Guerra y la guerra civil entre Nigeria y Biafra, en este caso, tienden a estar fragmentados, al igual que la propia experiencia de aquellos y aquellas que las vivieron. Así, se produce una descentralización del canon (en cuanto a guerra y al siglo XXI respecta), dando pie a una legitimación de un canon literario más diverso y capaz de desbancar la noción hegemónica del mismo, aportando imágenes femininas disidentes y excéntricas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Ann Marie. «It's a woman's war: Engendering conflict in Buchi Emecheta's *Destination Biafra*». *Callaloo*, 2001, 24, 1, 287-300. <DOI: 10.1353/cal.2001.0001> [1 agosto 2021].
- ADESANMI, Pius y DUNTON, Chris. «Nigeria's third generation writing: Historiography and preliminary theoretical considerations». *English in Africa*, 2005, 32, 1, 7-19. <<https://hdl.handle.net/10520/EJC47883>> [12 agosto 2021].
- ADESANMI, Pius y DUNTON, Chris. «Everything good is raining: Provisional notes on the Nigerian novel of the third generation». *Research in African Literatures*, 2008, 39, 2, vii-xii. <<https://www.jstor.org/stable/20109574>> [fecha de consulta 21 julio 2021].
- BRITAIN, Vera. *Testament of youth*. 2ª ed. Londres: Fontana Paperback, [1978] 1980.
- COLLIER, Gordon (ed.). *Spheres in public and private: Western genres in African literature*. 1ª ed. Amsterdam: Rodopi, 2011.



- DALLEY, Hamish. «The idea of ‘third generation Nigerian literature’: Conceptualizing historical change and territorial affiliation in the contemporary Nigerian novel». *Research in African Literatures*, 2013, 44, 4, 15-34. < <https://doi.org/10.2979/reseafri-te.44.4.15>> [21 julio 2021].
- FALOLA, Toyin y HEATON, Matthew M. *A history of Nigeria*. 1ª Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- GRAYZEL, Susan R. *Women's identities at war: Gender, motherhood, and politics in Britain and France during the First World War*. 1ª Ed. Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 1999.
- GRAYZEL, Susan R. *Women and the First World War*. 1ª Ed. Nueva York: Routledge, 2002.
- HEWETT, Heather. «Coming of age: Chimamanda Ngozi Adichie and the voice of the third generation». *English in Africa*, 2005, 32, 1, 73-97. < <https://www.jstor.org/stable/40239030>> [23 julio 2021].
- MCCLELLAN, Ann K. «I was my war; my war was I’: Vera Brittain, Autobiography and University Fiction during the Great War». *Paedagogica Historica*, 2016, 55, 1-2, 121-136. < [10.1080/00309230.2015.1133676](https://doi.org/10.1080/00309230.2015.1133676)> [15 marzo 2021].
- MOJI, Polo B. «Gender-based genre conventions and the critical reception of Buchi Emecheta's *Destination Biafra* (Nigeria)». *Literator*, 2014, 35, 1, 1-7. <DOI: 10.4102/lit.v35i1.420> [28 julio 2021].
- NEWMAN, Vivien. *We also served: The forgotten women of the First World War*. 1ª ed. South Yorkshire: Pen and Word History, 2014.
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. «African ‘Authenticity’ and the Biafran Experience». *Transition*, 2008, 99, 42-53. <<https://www.jstor.org/stable/20204260>> [fecha de consulta 3 agosto 2021].
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. «The danger of a single story 2009». *TED talks*. <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story)> [2 agosto 2021].
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. «We should all be feminists 2012». *TED talks*. <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_we\\_should\\_all\\_be\\_feminists](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists)> [2 agosto 2021].
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Americanah*. 1ª ed. Londres: Harper Collins, 2013
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Half of a yellow sun*. 2ª ed. Londres: Harper Perennial, [2006] 2007.
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Official Author Website*. <<https://www.chimamanda.com/>> [25 julio 2021].
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Purple hibiscus*. 2ª ed. Londres: Harper Perennial, [2003] 2005.
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *The thing around your neck*. 1ª ed. Londres: Harper Collins. 2009
- NNAEMEKA, Obioma. «Fighting on all fronts: Gendered spaces, ethnic boundaries, and the Nigerian Civil War». *Dialectical Anthropology*, 1997, 22, 3-4, 235-263. <[https://doi.org/10.1007/978-94-015-9072-3\\_10](https://doi.org/10.1007/978-94-015-9072-3_10)> [5 agosto 2021].



- OUMA, Christopher E. W. «Composite consciousness and memories of war in Chimamanda Ngozie Adichie's *Half of a Yellow Sun*». *English Academy Review*, 2011, 28, 2, 15-30. <<https://doi.org/10.1080/10131752.2011.617991>> [4 agosto 2021].
- PAPE, Marion, «Nigerian war literatura by women: From Civil War to gender war». *Mata-tatu: Journal for African Culture and Sociology*, 2005, 29-30, 1, 231-242. <<https://doi.org/10.1163/18757421-029030016>> [2 agosto 2021].
- RIDEOUT, Jennifer. «Toward a new Nigerian womanhood: Woman as nation in *Half of a Yellow Sun*». *Commonwealth Essays and Studies*, 2014, 36, 2, 71-81. <<https://doi.org/10.4000/ces.5213>> [10 agosto 2021].
- RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, Mar. «Reflejos de supervivencia y rebelión: Las mujeres de la Guerra de Biafra en las novelas de Flora Nwapa, Buchi Emecheta y Chimamanda Ngozi Adichie». *Dossiers Feministes*, 2016, 21, 121-137. <<http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.8>> [13 agosto 2021].
- SMITH, Angela K. *The Second Battlefield. Women, Modernism and the First World War*. 1ª Ed. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- UCHENDU, Egodi. *Women and conflict in the Nigerian Civil War*. 1ª Ed. Eritrea: Africa World Press, Inc., 2007.
- UGOCHUKWU, Françoise. «Achebe, Ofoegbu, and Adichie on Biafra: A lingering nightmare». En COLLIER, Gordon (ed.). *Spheres in public and private: Western genres in African literature*. 1ª ed. Amsterdam: Rodopi, 2011, 235-253.
- ZANOU CAPO-CHICHI, Laura C. y BODJRENOU, Fifamè. «Women's roles during Biafran War in *Half of a Yellow Sun* Adichie (2006)». *Revue de Cames. Littérature, langues e linguistique*, 2016, 4, 151-166. <<http://publication.lecames.org/index.php/lit/article/view/838>> [3 agosto 2021].

## LA MARGINALIDAD ANIMAL EN LA LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA  
*Universidad Autónoma de Baja California*

EN EL CASO DE ALGUNOS AUTORES que actualmente escriben en México no deja de ser llamativo el tratamiento dialógico que le brindan al tema de la animalidad. Y es que si analizamos sus planteamientos con detenimiento observaremos que coinciden en entender dicho tema como algo relacional que les permite abordar diversos aspectos de la naturaleza, del espacio, del *bíos*, etcétera. Pues hablar del «animal literario, lejos de darnos una distinción clara entre el hombre y la bestia, termina haciéndonos patente la zona de indiscernibilidad que existe entre uno y otro» (Bacarlett Pérez y Pérez Bernal, 2012: p. 9).

Obviamente, el que el animal se convierta en algo sugerente en la actualidad se debe a las implicaciones connaturales de este nexo, que nos obliga a reflexionar sobre la especie humana y su incesante devenir (Deleuze y Guattari, 2004). Pero también, hay que afirmar, se debe a situaciones concretas que poco tienen que ver con la concienciación de la experiencia animal y sí, en cambio, con los problemas habituales que generamos en el medio ambiente, producto de nuestro avance y desarrollo modernos. Es decir, hoy en día el tema de la animalidad cobra gran importancia justamente porque la crisis medioambiental, ocasionada por el hombre, conlleva una serie de afectaciones directas para el ser no humano, en el sentido de que semejante influjo hace que sus hábitats desaparezcan, la cadena trófica se altere, se registren pérdidas invaluable de la biodiversidad, entre un sinnúmero de problemas que impactan a todos los seres vivos (Mira Bohórquez, 2014).

Visto así, hablar de los animales es un asunto serio, que nos increpa como especie y que en lo tocante a la literatura favorece su utilización compleja, no secundaria ni limitada, en especial si se piensa en lo que en el presente trabajo expondré: en la cuestión de la marginalidad.

Esto es, entre la gran cantidad de asuntos que se ligan al animal el de la marginalidad es relevante, ya que alude a situaciones de abandono y maltrato, a situaciones dolorosas en las que tal ente padece aquello que el ser humano jamás padecería,

al menos en teoría, y que se desprenden de la concepción utilitaria que se le ha asignado a través del tiempo potenciada por necesidades de crecimiento, generación de riqueza y avance científico. Necesidades finalmente que hablan de esa «máquina antropológica» que pone en «juego la producción de lo humano mediante la oposición hombre/animal, humano/inhumano» y la cual funciona mediante el proceso de una «exclusión» y una «inclusión» (Agamben, 2006: p. 77).

Digamos entonces que existe un nexo entre estos dos elementos (el animal y la marginalidad) y que la literatura mexicana lo ha abordado a partir del planteamiento de dos situaciones: en primer lugar, al apelar a las condiciones de sometimiento y control animal, que implican su sacrificio, muerte y destrucción; y en segundo, al presentar fenómenos humanos de animalización, los cuales implican situaciones *anormales* donde los hombres y las mujeres entran en contacto permanente con los animales al grado de establecer relaciones profundas con ellos y correr el riesgo de perder su identidad.

Específicamente, autores como Cecilia Eudave (*Bestiaria vida*, 2008), Mauricio Montiel Figueiras (*Los animales invisibles*, 2009), Alberto Chimal (*La torre y el jardín*, 2012), Guadalupe Nettel (*El matrimonio de los peces rojos*, 2013) y Daniel Rodríguez Barrón (*La soledad de los animales*, 2014) abordan el tema de la animalidad tras considerar sus implicaciones marginales e insistir en el planteamiento de un registro diferente que amplifica la figura del animal o de lo animal. Un registro capaz de superar la imagen restringida y *excluyente* de este ser para dar paso a otro tipo de representación que deja atrás el paradigma de la 'máquina antropológica' y se acerca al mundo de lo 'inhumano', al territorio de lo prohibido, que se encuentra justamente del otro lado de la frontera especista y, de acuerdo con Jacques Derrida, posibilita el descubrimiento de gran diversidad de seres vivos que poseen una «historia» propia «para la cual no disponemos de ninguna escala»:

Más allá del borde *supuestamente* humano, más allá de él pero en absoluto en un solo borde opuesto, en (el) lugar de 'El Animal' o de 'La-Vida-Animal', ya hay ahí una multiplicidad heterogénea de seres vivos, más concretamente (pues decir 'seres vivos' es ya decir demasiado o no lo bastante), una multiplicidad de organizaciones de relaciones entre lo vivo y lo muerto, unas relaciones de organización y desorganización entre unos reinos cada vez más difíciles de disociar dentro de las figuras de lo orgánico y lo inorgánico, de la vida y/o de la muerte. (2008: pp. 47-48)

Los autores mexicanos que mencioné, sin duda, cruzan ese 'borde *supuestamente* humano' y revelan la complejidad del fenómeno animal como tema literario. Describiendo escenarios y circunstancias particulares vinculadas básicamente con lo marginal, representan historias diferentes, no monológicas, que hablan de perspectivas y motivaciones que apuntan a muchos de los problemas que los seres humanos afrontamos hoy en día y los cuales reclaman soluciones inmediatas para

sobrevivir o, si no, al menos para comprender que la realidad del mundo es algo mayor, diverso y contrastante, en la cual existe esa ‘multiplicidad de organizaciones de relaciones entre lo vivo y lo muerto’.

Por lo que toca a los animales, el tema literario de la marginalidad no es exclusivo de los autores mencionados, si bien sus apuestas fortalecen claramente tal percepción y ponen el dedo en la llaga de cuestiones analizadas desde hace algunos años por los Estudios Críticos de Animales (Ponce de León, 2020). Lo cierto es que, en México, el abordaje dialógico de este tema viene de tiempo atrás y encuentra en Juan José Arreola la figura de un valedor destacado, tal como se aprecia en su libro *Bestiario* (1959): libro fundacional y de hondo calado donde el escritor jalisciense ofrece una imagen diferente de estos seres principalmente al concebirlos como personajes singulares, llamativos, poderosos, que valen por sí mismos y lanzan preguntas indirectas sobre la supuesta superioridad del *Homo Sapiens*.

En ese sentido, el libro de Arreola es un referente histórico que muestra las posibilidades del tratamiento creativo de «lo viviente» (Yelin, 2015: p. 101). De ahí que, en lo esencial, abra rutas exploratorias para acercarse al animal y vislumbrar variables *alternas* de un universo autónomo que no depende de los hombres para sobrevivir:

Consciente de su papel como *fabulador*, es notorio que Arreola explota las singularidades del animal, apostando por la concepción de un tipo de literatura compleja que no sólo se resiste a la *limitación*: también, se lanza contra esta, la destruye, como si el objetivo, desde el principio, fuera claro y se relacionara con el desarrollo de una poética alterna que describe la fauna y algo más; o sea, su inverosimilitud (o más bien, su *extrañeza*). A partir de tal valoración, es lógico que Arreola promueva los esquemas de una animalidad llamativa, por cuanto que su interés consiste en ofrecer la estampa del ser natural, no maravilloso, que sin embargo causa conmoción y asombro; porque tal es, en esencia, el planteamiento que hace, el cual explica el devenir de una etapa/mirada distinta donde el significado antiguo/monológico, respecto a dicho ser, es extraído desde la raíz y se establece otro que lo respeta. (Hernández Quezada, 2014: pp. 187-188)

Tal visión a Arreola le facilita abordar aspectos irrelevantes para la ‘máquina antropológica’, como es el de la marginalidad del animal. Un aspecto que ya desde el «Prólogo» subraya su papel frente al mundo humano de lo social y la necesidad de comprender y asimilar el sentido dominante de la interacción que mantenemos con él; apunta Arreola:

Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro. (2004: p. 9)

Estas breves líneas que abren el *Bestiario* son una declaración de principios, gracias a la cual su autor propone una visión *incluyente* del animal que «reclama ser conscientes de [...] lo que los *otros* padecen al ser parte de una especie diferente que *desmerece*, que se convierte en calzado o ‘chancletas’, que huele mal, ya que su lastre es el de la ‘misericordia’» (Hernández Quezada, 2012: p. 129). Situación que, desde luego, configura una imagen detallada del mismo que invita al lector a considerar el papel que históricamente le hemos brindado, ya que en este zoológico literario que es *Bestiario* uno de los objetivos buscados es la reflexión.

Por lo demás, cuentos como «Felinos» o «Aves de rapiña» manifiestan esta vocación, después de referir los condicionamientos físicos del encierro, los mismos que producen que el animal se desnaturalice y pase a formar parte de un espacio cultural que lo *transforma*. Es decir, hablamos de animales sometidos y domesticados que, al ser enjaulados, padecen un sinnúmero de maltratos y menosprecios.

La propuesta de algunos autores mexicanos exhibe las afectaciones padecidas por este ser, toda vez que ilustran situaciones marginales concebidas gracias a su rentabilidad comercial o industrial. Como tal, hablo de margen porque su desarrollo se ubica en aquellos espacios invisibles o que ocultan el suplicio animal, o porque refieren situaciones anormales que no se comprenden ni se justifican desde la perspectiva del capitalismo tardío: perspectiva, cabe agregar, que asume que este ente forma parte de una categoría «olvidada, ignorada, desconocida, perseguida, cazada, pescada, sacrificada, sometida, criada, aparcada, hormonizada, transgenetizada, explotada, consumida, devorada, domesticada» (Derrida, 2008: pp. 80-81).

En el relato *Los animales invisibles*, Montiel Figueiras se detiene en la descripción de una anomalía atada a lo anterior. Centrándose en la crisis del mundo natural, trabaja la temática del zoológico después de que tal espacio se enfrenta a una situación inevitable, producto de nuestros esquemas de desarrollo: la muerte y depredación animal. Lo que explicita, en sí, y a grandes rasgos, el fin de lo ‘viviente’ y la imagen de un lugar disfuncional, extraño, fuera de la Historia, en el que solo habitan recuerdos enjaulados de individuos que han dejado de existir.

La reiteración de este fenómeno, a la vez, a Montiel Figueiras le sirve para sugerir la idea de que ante el *fin* de las especies no humanas la única alternativa existente para educar a la población es convertir al zoológico en una suerte de museo de la extinción donde, es verdad, la gente acude para recordar ‘La-Vida-Animal’, intangible y fantasmagórica, pero también para ver seres humanos que se disfrazan de animales y que solo dramatizan el vacío que han dejado luego de haber sido violentados por la humanidad. Apunta el narrador al respecto: «La imagen del anciano

y del dinosaurio engarzados en una conversación bajo el sol otoñal y el revoloteo de las hojas de los eucaliptos me hace caer en la cuenta de lo desolado que luce el bosque para ser domingo» (Montiel Figueiras, 2009: p. 25).

En *Los animales invisibles*, Montiel Figueiras también introduce el problema del maltrato físico, justamente al plantear que el vacío fáunico se explica en función de la dinámica del zoológico, puesto que se trata de un espacio no natural, diseñado y contrahecho que margina y confina al animal. Asimismo, que lo exhibe como ese sujeto agredido que, tras ser sacado de su hábitat, padece las consecuencias de una desterritorialización. Por eso, el argumento del maltrato físico se pone de presente en tanto expresión de una época destructiva que, en nombre de la razón, transforma y arrasa los ecosistemas: «Osos, decía mi mujer con los ojos puestos en lontananza. Se han ausentado los osos. Han ido en búsqueda de comida porque no los alimentamos, sino que nos alimentamos de ellos. Y con esto echaba andar hacia un laberinto de jaulas vacías tras el que se alzaba un enjambre de edificios, las ruinas acristaladas de un planeta deshabitado» (Montiel Figueiras, 2009: p. 11).

El libro *La torre y el jardín*, de Chimal, por su parte, es el trabajo literario más inquietante que se ha escrito en México sobre los efectos irracionales de la violencia humana contra el animal. Concebido como un relato totalizador, manifiesta las variables infinitas del suplicio fáunico, en particular cuando se busca satisfacer las necesidades sexuales de una clientela pudiente, en apariencia normal, que se desenvuelve en labores socialmente aceptadas, pero que, llegado el momento, se libera para sodomizar y martirizar al animal. Un animal que, para el caso, se encuentra apartado de su contexto natural, al grado de convertirse en esa criatura cosificada, carente de voluntad, que, como los *felinos* o las *aves amaestradas* de Arreola, desconoce el «afuera» y si se le «llevara al campo vasto, lleno de lomas y estanques, de plantas y árboles; si tuviera ante sí las montañas altas y nevadas; si se viera en el valle profundo y apretado bajo la luz de la montaña, no sabría qué hacer» (Chimal, 2012: p. 15).

Dicho lo cual, es evidente que en *La torre y el jardín* el nexa animalidad-marginalidad apela a esa reterritorialización carcelaria que desubica al ser no humano y que, precisamente, le hace padecer los efectos constantes de una violencia que lo minimiza y altera, y que además lo convierte en un ser inferior, apuntemos que marginal, para el cual no existen alternativas salvíficas de ningún tipo. Sobre tal cuestión, escribe Chimal:

Nadie se pregunta por estas cosas: nadie se asombra. Todos vienen estrictamente a lo que vienen. Todos alivian sus necesidades, escenifican sus fantasías, se rascan y se frotran y se empalman y luego se van. Están aquí como si no estuvieran. Entran como si no entraran y cuando salen no se nota. Pagan por la pequeñísima porción de la realidad que les importa y, para quien los observa con atención y sin arrebatos, son todos iguales. (p. 95)

La siguiente novela que comento –*La soledad de los animales*, de Rodríguez Barrón– precisa un interés similar: demostrar las afectaciones físicas que el animal padece en nombre del mercado. Solo que, a diferencia de *La torre y el jardín*, atiende el asunto del sacrificio aceptado, legal y lucrativo, el cual obedece a procesos de manipulación y control. Es decir, aludo a una cuestión relacionada con los modos de producción y consumo, gracias a la cual la muerte del animal es recurrente y pasa a formar parte de la lógica sistémica. De este modo, *La soledad de los animales* se deja leer como una obra crítica que explicita los procedimientos habituales de la «sociedad de capitalismo exacerbado donde los animales se matan y se consumen como mercancía masiva» (Lambarry, 2019: p. 6). Asimismo, la obra se deja leer como una novela *combativa* que muestra las respuestas prácticas de aquellos grupos animalistas que, dispuestos a confrontar el sistema, optan por acabar con el sufrimiento de este ser. Su planteamiento, por tanto, insiste en que el *problema* del animal carece de soluciones y que, en consecuencia, el tipo de nexos que se establecen con él están marcados por el destino marginal e irreversible de la tragedia, máxime si se considera que la «verdadera tortura [...] es la existencia. Y la única libertad, sí lo creo, es la muerte. Es la única manera de que esa contradicción termine». (Rodríguez Barrón en Hernández Acosta, 2014)

Hasta aquí, la reflexión que he propuesto se ha centrado en la violencia física que el animal padece y lo condiciona marginalmente; pero ¿qué decir de la otra variable que al principio mencionaba y acerca la animalidad a la humanidad?; o sea, ¿qué argumentan aquellas obras recientes que se centran, más que en la figura del animal, en la animalización del *Homo Sapiens*?; y, en tal dirección, vale preguntarse, ¿qué criterios exponen al revelar el cruce de fronteras que separan a las especies humana y no humana?

Libros como *Bestiaria vida*, de Eudave, y *El matrimonio de los peces rojos*, de Nettel, ciertamente tienen mucho que decir al respecto, en cuanto exponen la problemática que el rebasamiento del ‘borde *supuestamente* humano’ implica. Un rebasamiento que, por mucho, conlleva el adentrarse en ese territorio marginal donde los esquemas culturales desaparecen y se corre el riesgo de que la «indigencia» vuelva «al hombre en un ser indeterminado e indeterminable» (Peter, 2011: p. 138). Huelga insistir, un cruce que aproxima al ser humano a ese territorio contrastivo, carente de normas, donde las expectativas antropocéntricas dejan de existir y la animalidad se convierte en una condición permanente, recíproca, que vincula lo diferente y peligroso.

En el caso de *Bestiaria vida*, de Eudave, el planteamiento es revelador y estriba en entender que la mirada del ser humano, al asumir el impulso animal, favorece la concepción de una forma distinta de vida, gracias a la cual se cuestionan muchas de las prerrogativas modernas y existenciales de la ‘máquina antropológica’. Y tal argumento, que se establece desde el principio, contempla la reiteración de un

ideario predeterminado y unívoco que, para el caso, pauta modelos especistas de desarrollo. Pero también, la reiteración de críticas y dudas que exponen la mirada distinta de ese ser desadaptado, conflictivo e incómodo que entiende que su crecimiento individual depende de una apertura total que la conduzca hacia el territorio *indigente* de 'La-Vida-Animal'. Por consiguiente, la novela se acerca al 'borde' de lo no humano con el fin concreto de dar voz a aquél que se animaliza, evidenciando los principios de una transformación psicológica que ventila sus desacuerdos con el grupo familiar y con cualquier otra instancia humana de modelación: «*Bestiaria vida* es la narración del proceso de crecimiento de un personaje, de una evolución descrita en términos de la lucha del sujeto contra el mundo y contra los valores inculcados desde la infancia, y reforzados por la escuela y el mundo laboral (Martínez, 2016: p. 3).

De principio a fin, la novela revela los alcances de la voz animal. Esto es, revela los ecos de una voz desafiante que expresa las verdades del sujeto marginal, quien desde que nace asume su repudio a los sistemas de valores existentes y apuesta por la expresión de una mirada contracultural que se opone a la asunción de cualquier expectativa social; se trata, al fin y al cabo, de un sujeto que ha cruzado la frontera que separa a las especies y que gracias a tal acto toma conciencia de su negativa a adaptarse a las reglas del mundo laboral, educativo, deportivo, religioso, etcétera, debido a que 1) sabe que carece de una «mente prodigiosa» y 2) actúa como «los caracoles deben hacerse hasta antes de tener su caparazón: un círculo sobre sí misma» que «se comprime» (Eudave, 2008: p. 9) en las profundidades de su interior.

Sin duda, *Bestiaria vida* realiza una crítica distinta a la de las obras mencionadas para centrarse en el cuestionamiento del paradigma moderno y manifestar la pulsión irracional de aquellos individuos que, tras vivir al margen de la sociedad, manifiestan otra visión de la naturaleza, tanto de la que los rodea como de la que, en lo individual, los determina e impulsa: «en *Bestiaria vida*, este discurso animal trae consigo un complemento crítico que cuestiona el sentido transformador de la razón, y en consecuencia los procesos de control que genera como parte de un esquema integral que enfatiza, por encima de cualquier cosa, la productividad y el beneficio material (Hernández Quezada, 2016, p. 140).

Una propuesta cercana a la de *Bestiaria vida* es, en efecto, la de *El matrimonio de los peces rojos*, de Nettel: libro de relatos integrados que expresa la relación entre animales y seres humanos, y muy en especial el significado que tal nexo adquiere para estos últimos al darse cuenta de que están inmersos en situaciones marginales e inexplicables desde el punto de vista racional, o que no encuentran cabida en sus lógicas normales de vida. En esencia, hablo de que *El matrimonio de los peces rojos* explora las facetas de un vínculo profundo, singular, no banal, que precisa, por un lado, las percepciones del hombre respecto a la vitalidad del animal y, por otro, la identificación subjetiva de actos y actitudes en dicho ser que lo llevan a pensar en



su persona y en el resto de sus congéneres. Aunado a lo anterior, este libro resume la importancia cotidiana de la presencia animal, en términos de señalar que hay momentos en los que la necesidad de contacto con lo ‘viviente’ no se resuelve mediante el vínculo humano, cuyos códigos son reconocibles y estandarizados. Explorando el impacto íntimo de lo marginal, *El matrimonio de los peces rojos* manifiesta una indagación perspicaz en ese nexo que, para los personajes, se vuelve necesario y fundamental debido a que se trata de algo complejo y polivalente que encuentra rasgos iterativos de lo humano en lo animal y viceversa, y que por eso especifica la existencia de un espacio transfronterizo entre ambos: un espacio de convivencia y relación donde los límites del ‘borde *supuestamente* humano’ se desdibujan, puesto que para el hombre el animal es un reflejo de sí. Sobre este aspecto, Nettel ha asegurado que:

Aunque no me cuento entre las personas que viven rodeadas de animales, las veces que he convivido con ellos me han marcado muchísimo. No puedo dejar de observarlos y de informarme acerca de sus hábitos y, cuando lo hago, me parecen un reflejo muy claro de ciertos comportamientos humanos o rasgos de nuestra naturaleza que muchas veces nos parecen incomprensibles. Me fascina también la facilidad con la que se relacionan con su sabiduría instintiva y la naturalidad con la que reaccionan en los momentos clave de la existencia como la enfermedad y la muerte a las que nosotros les damos infinitas vueltas hasta perder por completo la espontaneidad. (en Vera, 2013)

Como *Bestiaria vida*, *El matrimonio de los peces rojos* aborda una variable de la marginalidad animal relacionada con el *bíos* de este ser y los efectos que su contacto frecuente tiene en el hombre. O expresado de otra manera, es un libro que aborda la temática del contacto entre seres humanos y no humanos en pos de discurrir por los tópicos de nuestra animalidad y valorar lo que, en este caso, es una presencia constante, metamorfoseadas en las imágenes de nuestro derredor, pero también, una dependencia emotiva, encontrada en algunas criaturas que presuponen lo permanente en los marcos restrictivos del mundo social.

El abordaje de lo animal define los cauces de una reflexión necesaria que ventila el papel de la literatura como expresión crítica de la realidad. Particularmente, es un acercamiento directo, sin restricciones, que manifiesta una mirada compleja del animal y asimila un sinfín de procesos vitales que solo se comprenden en la medida en que se realice un alejamiento consciente del paradigma humano.

Por ese motivo, libros como *Los animales invisibles*, *La torre y el jardín* y *La soledad de los animales* indican los esquemas de dominación que existen y cosifican sistémicamente al ser no humano. Vistos en conjunto, son libros de lectura difícil que ventilan aquello que sucede con normalidad en los mataderos o en los laboratorios, logrando con tal propuesta enfatizar las consecuencias de un contacto

desbalanceado, lucrativo y benéfico, pero que para el animal significa lo contrario: destrucción, muerte y dolor.

Este planteamiento, recordemos, se detecta en *Los animales invisibles* y secunda una reflexión trágica que desvela la paradoja del zoológico vacío, sin animales. Del lugar absurdo, sin sentido, concebido para exhibir el control del animal, pero el cual se ha quedado sin nada, gracias a prácticas depredadoras como la caza furtiva, la deforestación o el cambio climático. En la misma dirección, *La torre y el jardín* habla del sufrimiento animal, mostrando la estampa humana de lo irracional: o mejor dicho, la estampa explícita de ese sueño de la razón que produce monstruos, los cuales solo se contentan con ocasionar el mal y hacer del cuerpo del animal un festín de lujuria y desolación; de tal suerte, creo que la novela extiende valoraciones sobre el espacio maldito del confinamiento y, como *Los animales invisibles*, sustenta la idea de que la violencia del hombre es una violencia eterna, desmedida, a la que nada ni nadie puede contener. De igual modo, *La soledad de los animales* es un relato doloroso e intenso mediante el cual Rodríguez Barrón cuestiona el papel que tenemos en el destino trágico de las demás especies, asumiendo que no existen alternativas de inclusión y respeto para éstas; como tal, es un relato crítico que exhibe la marginalidad del personaje animal al ser un elemento más en la cadena productiva y, por ende, poseer valor material.

Además de esta cuestión, que enfatiza el aspecto de la violencia, la otra propuesta analizada fija su atención en la animalización del ser humano y cómo este proceso, de elección individual, choca frontalmente con los esquemas antropocéntricos que priman en el mundo actual. Identificando prácticas y cosmovisiones marginales, concibe un mensaje antiespecista que refiere posibilidades electivas de personajes que no encuentran su lugar en ningún sitio y que, en función de ello, buscan un camino existencial que los conduzca al otro lado de la frontera civilizatoria. *Bestiaria vida* y *El matrimonio de los peces rojos*, en buena medida, recalcan en esta idea, prodigando la reflexión de que el universo animal es un espacio aparte, con sus propias reglas, pero del cual es difícil escapar una vez que se reconoce que ahí lo que prevalece son los determinismos y exigencias de una 'zona de indiscernibilidad'.

Consistentes con el argumento literario de mostrar aspectos singulares de la vida animal, las obras en cuestión sintetizan variables novedosas de un personaje diezmado, violentado, borrado, consiguiendo así la plasmación de historias que no subrayan la superioridad de una sola especie sino al contrario, que solventan la visibilidad de un universo vital, diverso y contrastante.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- ARREOLA, Juan José. *Bestiario*. 20ª ed. México: Joaquín Mortiz, 2004.
- BACARLETT PÉREZ, María Luisa y PÉREZ BERNAL, Rosario. «Introducción». En BACARLETT PÉREZ, María Luisa y PÉREZ BERNAL, Rosario (coords.). *Filosofía, literatura y animalidad*. México: Universidad Autónoma del Estado de México / Miguel Ángel Porrúa, 2012.
- CHIMAL, Alberto. *La torre y el jardín*. México: Océano, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 6ª ed. Valencia: Pre-textos, 2004.
- EUDAUVE, Cecilia. *Bestiaria vida*. México: Instituto de Cultura de Yucatán / Editorial Ficticia, 2008.
- HERNÁNDEZ ACOSTA, Miguel. «Entrevista Daniel Rodríguez Barrón, autor de *La soledad de los animales*». Suplemento de libros *Suplementodelibros*, 2014. <<https://sdl.librosampleados.mx/2014/07/entrevista-a-daniel-rodriguez-barron/>> [4 de febrero de 2021].
- HERNÁNDEZ QUEZADA, Javier. «De risas y bestiarios». *Escritos. Revista de Ciencias del Lenguaje*, 2012, 45, pp. 123-139. <[http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/53/1/07%20Javier%20Hernandez%20Quezada.pdf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/53/1/07%20Javier%20Hernandez%20Quezada.pdf)> [8 de enero de 2021].
- HERNÁNDEZ QUEZADA, Francisco Javier. *Fauna. Un bestiario de la literatura mexicana*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2014.
- HERNÁNDEZ QUEZADA, Francisco Javier. «*Bestiaria vida*: la mirada y crítica del animal». *Mitologías hoy*, 2016, 13, pp. 133-145. <<https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/310366>> [30 de enero de 2021].
- LAMBARRY, Alejandro. «Los estudios animales en la literatura hispanoamericana contemporánea». *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 2019, 64, 2019, pp. 1-12. <<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/5379/5054>> [7 de enero de 2021].
- MARTÍNEZ, Juan Tomás. «Bestiaria vida: la costumbre de ver la vida de manera insólita. El tránsito entre realidad y fantasía como constructor de sentido». *2do Coloquio Internacional La Novela Corta en México 1922-2012*. <<https://www.lanovelacorta.com/images/ii-coloquio-novela-corta-mesa5-04.pdf>> [10 de febrero de 2021]
- MIRA BOHÓRQUEZ, Paula Cristina. «Animales y medio ambiente. Problemas de responsabilidad». *Estudios de Filosofía*, 2014, 50, pp. 9-30. <<http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n50/n50a02.pdf>> [20 de marzo de 2021].
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio. *Los animales invisibles*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- PETER, Ricardo. *El escándalo humano. La verdad de la existencia*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Asociación Internacional para la Terapia de la Imperfección A. C., México, 2011.

- PONCE DE LEÓN, Juan José. «Estudios Críticos Animales & Sociología: apuntes teóricos sobre el post/anti-humanismo». *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 2020, VII, I, pp. 399-421. <<http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/267/197>> [21 de marzo de 2021].
- YELIN, Julieta. «Sobre la literatura de animales. Apuntes para una crítica interdisciplinaria». En FIRMO BRAGA, Elda, LIBANORI, Evely, MIRANDA DIOGO, Rita (orgs.). *Representação Animal Nos Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras de UERJ / Universidade Estadual de Maringá / Projeto Bigodinhos Cavantes / GAIA, 2015, pp. 99-114 <<http://www.oficinadaleitura.com.br/resources/%28Livro%20II%29%20Representação%20animal%20nos%20estudos%20literários.pdf>> [4 de marzo de 2021].
- VERA, Ginés J. «El matrimonio de los peces rojos, entrevista a Guadalupe Nettel». *La gonzoz. Magazine*, 2013, <<http://www.lagonzo.es/literatura/el-matrimonio-de-los-peces-rojos-entrevista-a-guadalupe-nettel/>> [3 de abril de 2021].



# LA IDENTIDAD COMO INCÓGNITA Y CONSTRUCCIÓN EN LA OBRA DE EDUARDO HALFON

SARA R. GALLARDO

*Universidad Carlos III de Madrid-Westfälische Wilhelms-Universität Münster<sup>1</sup>*

## 1. INTRODUCCIÓN

CUANDO NOS ACERCAMOS A LA LITERATURA de Eduardo Halfon (Ciudad de Guatemala, 1971), descubrimos el proceso de búsqueda identitaria de un autor que se cuestiona y se construye a través de determinados mecanismos: escritura nomádica (Galindo, 2015), narrativa f(r)iccional (Ortiz Wallner, 2014a, 2014b), digresión narrativa que hace surgir lo posmemorial (Habran, 2018), elusión y repetición como técnica mnemónica (Díaz Miranda, 2021).

Eduardo Halfon ha abordado su identidad fragmentada como proyecto literario en varias novelas o autonovelas familiares. Por una parte, la *nouvelle Saturno* (2017), que apareció en primer lugar en una edición guatemalteca junto a otra novela breve bajo el título completo de *Esto no es una pipa, Saturno* (2003), es un texto en formato epistolar, dedicado a su padre, con quien «ajusta cuentas». En él encontramos reflexiones muy oportunas sobre la influencia del padre en los hijos escritores y no tanto elementos extratextuales con los que se pueda demostrar o suponer la veracidad del texto. Por otra parte, su universo familiar aparece desarrollado, con tramas compartidas, en *El boxeador polaco* (2008), *Monasterio* (2014), *Signor Hoffman* (2015), *Duelo* (2017) y *Canción* (2021).

<sup>1</sup> Sara R. Gallardo ha realizado este capítulo en el marco de un contrato posdoctoral cofinanciado por el Fondo NextGenerationUE, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, el Ministerio de Universidades y la Universidad de Salamanca a través de las «Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español para 2021-2023» en la modalidad Margarita Salas.

Hablamos de «identidad fragmentada» porque, sin duda, no podríamos explicar de otra manera cómo hablar del yo en nuestros días. Ya en 1991 el teórico Ihab Hassan trataba de explicar las características de la posmodernidad y hacía referencia a la *carnevalización* como polifonía, como «la capacidad centrífuga del lenguaje» (Hassan, 1991: p. 7), pero también, y sobre todo, como aquella categoría que abarca «la indeterminación, la fragmentación, la descanonización, la ausencia del yo, la ironía, la hibridación» (1991: p. 7). Las manifestaciones posmodernas de la identidad (incluida la fragmentación) son mecanismos de significación que, aunque insuficientes, resultan necesarios para representarla.

En la literatura familiar, como la que encarna Halfon, los hijos o nietos escritores casi siempre carecen de mecanismos para representar a sus antecesores, precisamente porque hay una parte de ellos mismos que está atravesada por la historia omitida y por la interferencia que se produjo en la transmisión del deseo. La posición del sujeto que escribe sobre su familia acaba estando mediada por la carencia o incluso por la culpa: ¿soy yo producto de esa falta de significación?, ¿tendré yo palabras suficientes, mecanismos apropiados para (re)significarme?, etcétera.

Partimos, por lo tanto, de un concepto de identidad muy cercano al de Ricoeur: entendemos la identidad como una práctica del decirse, como un proceso y un acto narrativo.

Responder a la pregunta «¿quién?», como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa.* En efecto, sin la ayuda de la narración, el problema de la identidad personal está condenado a una antinomia sin solución: o se presenta un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o se sostiene, siguiendo a Hume y a Nietzsche, que este sujeto idéntico no es más que una ilusión sustancialista, cuya eliminación no muestra más que una diversidad de cogniciones, de emociones, de voliciones. (Ricoeur, 1996: pp. 997-998)

En ese sentido, lo que se cuenta no solo es lo que se recuerda, también es lo que se olvida: lo que albergan o lo que han perdido la memoria individual y la memoria colectiva. Como expresó más acertadamente De Gaulejac, «la memoria ocupa un sitio predominante en las tensiones entre lo histórico (la historia objetiva) y lo narrativo (las historias que uno cuenta)». Para este teórico, «el sujeto se construye durante la elaboración que lleva a cabo sobre su historia» (De Gaulejac, 2002: p. 32).

La familia, como símbolo y como institución, resulta un intersticio entre ambas historias. Lo atestigua el hecho de que «antes de ser uno mismo, se es 'hijo' de X o de Y», como recuerda Zonabend (1988: p. 18), lo que nos remite tanto al condicionante histórico y la construcción social de lo familiar como a la novela familiar con la que se asignan identidades, relatos, costumbres, etc., a todos sus miembros.

Para Andrea Jęftanovic, «nacer en el mundo occidental es nacer en un hogar y en un Estado-Nación que, supuestamente, garantiza nuestra identidad como ‘hijos’ y ‘ciudadanos’» (2011: p. 22). Vivimos bajo una institución política que garantiza la perpetuación de otra institución (política), porque se ha producido, como sostiene Judith Filc, una naturalización del concepto de familia. No obstante, podemos analizarla como un lugar liminal, «el mejor ejemplo de interacción de lo privado y lo público porque es en este espacio ‘totalmente privado’ donde tiene lugar la socialización» (Filc, 1997: pp. 26-27).

## 2. UN MAPA DE CAMINO A CASA

La identidad, podemos decirlo ya, no es algo que nos venga otorgado, sino que, dependiendo de las circunstancias, acaba siendo el resultado de una serie de accidentes de los que el sujeto es más o menos responsable. En el caso de Eduardo Halfon, esos «accidentes» se corresponden con ser hombre, judío, latinoamericano, que salió de Guatemala con 10 años y se instaló con su familia en Estados Unidos. Además, Halfon tiene ascendencia libanesa por parte paterna y polaca por la materna. Sus hermanos no saben español, lo perdieron al crecer en Estados Unidos, mientras que él escribe todos sus libros en esa lengua. Ha vivido en distintos países, incluidos Francia y España, y también en Guatemala, donde regresa con frecuencia (Batallé, 2015).

Lo primero que percibimos de su biografía es que su identidad está descentralizada, tanto a nivel de estado-nación como a nivel del lenguaje, y que es un ingeniero industrial que se convirtió en profesor de literatura. En su universo narrativo familiar, él mismo es un profesor universitario y escritor que siempre se encuentra de viaje, en congresos académicos, charlas o presentaciones.

Este hecho recuerda a lo que el investigador chileno Raúl Rodríguez Freire denomina «literatura sin casa» (2010: p. 51), una escritura *a-nómica*, que no tiene centro, desterritorializada. Halfon, en todos los libros que aquí citamos emprende un viaje: va a un país lejano (Japón, Serbia, Polonia) o a uno íntimamente extraño (Israel, Guatemala, Belice). Sin embargo, apenas se vislumbra de dónde parte, cuál es la casa, el aeropuerto desde el que suele viajar, el centro. Realmente esa información no se precisa o va variando según el libro y sus circunstancias vitales. Hay algo de esta modalidad o representación literaria que conecta con las migraciones y los cambios culturales en el «espacio transnacional guatemalteco y centroamericano», como evidencia Ortiz Wallner (2014a: p. 35), quien habla del surgimiento de una nueva «sensibilidad»:

una sensibilidad del desplazamiento que privilegia lugares de enunciación desde la fragmentariedad y el margen, desde el cruce de las fronteras, sean estas nacionales,



regionales o continentales, estéticas o incluso lingüísticas. Estos desplazamientos van a generar nuevas modalidades de escritura, las cuales buscan dar cuenta de esa condición oscilante de estar y vivir «entre-mundos». (Ortiz Wallner, 2014a: p. 35)

«Nadie sabe quién es Eduardo Halfon, ni siquiera él mismo» es el titular de una entrevista en la que Halfon confiesa: «No tengo raíces, aún no las tengo» (en Valderrama, 2019). Ese «aún» nos señala directamente a una búsqueda. La «raíz» tiene varias acepciones que encajan con este sentido: la orgánica, relacionada con la nutrición, el crecimiento y, por supuesto, con la sujeción y la estabilidad local; otra, la ontológica, vinculada a la causa o al origen, pero también a lo gramatical, si lo entendemos como el morfema que une palabras de la misma familia, o a lo matemático, como los valores que puede tener una incógnita. Todas estas acepciones se refieren, en cualquier caso, a una parte oculta que, sin embargo, nutre y otorga significado a lo que está visible.

Buscar la raíz es, para autores como Halfon, traer a la superficie de lo visible la complejidad de una historia que los sostiene. La búsqueda identitaria se materializa, a través de la escritura, en los secretos familiares que el autor persigue y cuya existencia pone de relieve la incógnita de su propia identidad. En otra entrevista, Halfon dice: «Si la literatura es mi casa, entonces yo estoy alquilado» (Halfon en Gordo, 2017). Y en otra más reciente, la periodista destacaba la siguiente declaración: «Decir que la literatura es mi patria suena hermoso, pero no es cierto» (en Pomeraniec, 2021). Insistimos en que esa «literatura sin casa» no es solo un hecho físico o *de estilo*, sino también algo profundamente íntimo y relativo a su propia identidad nómada o fragmentada.

Las piezas que componen el mapa identitario de la obra de Halfon se relacionan entre sí y «observadas desde cierta distancia revelan al lector un mosaico mayor en pleno proceso de diseño y construcción» (Ortiz Wallner, 2014b). Los elementos identitarios que integran la literatura de Halfon se podrían enumerar del siguiente modo: los personajes, incluido el narrador autobiográfico; la novela familiar en términos freudianos; los paisajes comunes y ajenos; las preguntas, definidas gracias al misterio que hace avanzar la trama; y, por último, el conjunto o mapa mismo de obras y fragmentos descentralizados, que señalan el desinterés del autor por reflejar una realidad «total». Este movimiento u oscilación, de nuevo, como elección estética o lúdica, viene promovida además por la incapacidad de aprehensión de la factualidad desde el yo contemporáneo.

La autonovela *Duelo* es un buen ejemplo de los elementos expuestos. En ella, el secreto familiar convierte la identidad del escritor/narrador en una incógnita y parte de su infancia, en una sospecha. Asimismo, en este relato existe un «protagonista otro» asociado a ese secreto: su tío Salomón, hermano de su padre, muerto de

niño y del que nunca se habla en la familia. El tabú familiar se reúne en torno a ese personaje, reside en esa identidad perdida.

Mi hermano y yo hasta nos habíamos inventado un rezo secreto que susurrábamos en el muelle –y que aún recuerdo– antes de lanzarnos al lago. Como una especie de conjuro. Como para ahuyentar al fantasma del niño Salomón, por si acaso el fantasma del niño Salomón aún estaba nadando por ahí. Yo no sabía los detalles de su accidente, y tampoco me atrevía a preguntar. Nadie pronunciaba su nombre. (Halfon, 2017: pp. 11-12)

El *duelo* remite a la pérdida del objeto con el que el sujeto se identifica, el tabú se establece durante el duelo a través de «la prohibición de pronunciar el nombre del difunto» (Freud, 1991: p. 60). Así pasa en esta narración: el nombre de Salomón es ocultado y prohibido. De hecho, con su muerte la familia deja de transmitir ese nombre a otros varones. Ese doble final, la muerte y, con ella, la muerte de su nombre, está directamente relacionado con cómo la familia transmite generacionalmente la historia (en tanto que patria) y también su propia historia.

Los paisajes comunes y ajenos en *Duelo* son, por supuesto, Guatemala –una Guatemala de sus antepasados y otra de su infancia, donde se gesta el mito o la novela familiar incompleta que aprende e incorpora a su propia historia– y Estados Unidos, donde Halfon empieza a elaborar la novela familiar y es consciente de los peligros que entraña el hecho de nombrar. Nombrar no es inocuo, «nombrar es cargar al sujeto con una historia que desconoce y que se pasará la vida averiguando» (Matamoro, 2010: p. 18).

Siendo todavía un niño, le piden exponer en clase el origen de sus antepasados. En esa exposición funde en palabras elementos reales que él ha averiguado, la novela familiar que ha heredado y su propia imaginación, que usa para rellenar los huecos de esta con elementos fantasiosos y con otros aprendidos (por ejemplo, que Salomón fue rey de Israel).

Ese lunes, entonces, de pie ante mis compañeros, les dije en mi mejor inglés que los dos abuelos de mi papá se habían llamado Salomón, y que el hermano mayor de mi papá también se había llamado Salomón, en honor a ellos, y que ese niño Salomón, además de hermano de mi papá, había sido el rey de los israelitas, pero que se había ahogado en un lago de Guatemala, y que su cuerpo de niño y su corona de rey seguían allá, perdidos para siempre en el fondo del lago de Guatemala, y todos mis compañeros aplaudieron. (Halfon, 2017: p. 25)

El niño Halfon trata de encontrarle una narrativa a una novela familiar dañada, deshabitada o deforme. No olvidemos que en la «novela familiar del neurótico» la fantasía cumple un papel fundamental. Según Freud, «para la técnica de llevar a cabo tales fantasías [...] interesan la destreza y el material de que el niño disponga.

También importa que se las haya realizado con mayor o menor empeño por obtener verosimilitud» (Freud, 1992: p. 218). Este fragmento es un ejemplo de cómo Halfon niño encaja unas piezas identitarias todavía muy precarias (ni siquiera conoce todavía las incógnitas), a través de una narrativa coherente y nada desdeñable.

Existe también como paisaje la Guatemala de los capítulos de presente, es decir, aquellos narrados por el Halfon adulto y los más próximos al momento de escritura, donde el autor relata el viaje que emprende para encontrar la verdadera historia de su tío ahogado. Ese viaje a Guatemala está motivado por las preguntas que le interpelan directamente: ahora ya conoce las incógnitas, por lo tanto hay ya una narrativa de la que hacerse cargo. Aunque su historia familiar tenga puntos ciegos o secretos no desvelados, la fragmentación de su identidad es lo que constituye el mayor misterio, por eso es a sí mismo a quien acaba encontrando en Guatemala.

Para ejemplificar este último punto nos serviremos de un fragmento de *Duelo*, donde Halfon va a visitar al viejo jardinero del pueblo, don Isidoro, para preguntarle por su tío y, después de insistir varias veces, se tiene que anunciar como «el señor Hoffman» para ser reconocido. El nombre es, como dice Bourdieu, «el testimonio visible de la identidad del que lo lleva a través de los tiempos y de los espacios sociales» (Bourdieu, 2011: p. 125). Ser nombrado —o ser reconocido al nombrarse— es entrar dentro de determinada estructura simbólica (patriarcal), pero también dentro de una categorial registral, cuyas fluctuaciones son posibles, pero entrañan un coste identitario elevado.

[...] Dígame que lo busca el señor Halfon, le dije, que soy el nieto del señor Halfon. Ella no dijo nada durante unos segundos, tal vez confundida, o tal vez esperando a que yo le diera un poco más de información, o tal vez no me había escuchado bien. ¿Quién dice usted que lo busca?, preguntó de nuevo a través del portón. El nieto del señor Halfon, le repetí, enunciado despacio. ¿Perdone?, dijo ella, su tono apagado, algo asustadizo. El perro parecía ahora más enfurecido.

Estaba ladrando y rasgando el portón con sus patas delanteras. Dígame a don Isidoro, dije desesperado, casi gritando o ladrando yo mismo, que soy el señor Hoffman.

Hubo un breve silencio. Hasta el perro enmudeció.

Voy a ver si está, dijo ella [...]. A veces siento que lo puedo oír todo, salvo el sonido de mi propio nombre. (Halfon, 2017: pp. 21-22)

Enfrentarse a la historia de su tío provoca un encuentro inesperado con el sí mismo que se ha perdido o que nunca pudo ser, en un país que es el suyo y que no lo es al mismo tiempo, porque su historia personal es el resultado y el reflejo de lo que les ocurrió a quienes le precedieron. Su proyecto literario familiar pone en primer plano la importancia del lenguaje en su incapacidad de nombrar. Solo entendemos este nombre, «señor Hoffman», y la confusión identitaria que provoca en el autor si hemos leído el anterior libro, titulado precisamente así: *Signor Hoffman*,

donde se alude al hecho caprichoso de nombrar a través de distintos personajes (reales y ficticiales) que comparten ese apellido.

Otro de los asuntos transversales del proyecto literario autobiográfico de Halfon es la deformación de la memoria y la desconfianza hacia la memoria y la posmemoria. En varias ocasiones dentro de su obra, Halfon hace alusión a que cuanto más se acceda y se cuente un recuerdo menos preciso y más deformado acabará siendo. Así lo expresa en *Signor Hoffman* a través de su abuelo:

A veces nos decía que forcejeó con ellos hasta quedarse con su anillo. A veces nos decía que luchó contra ellos hasta quedarse con su anillo. La versión variaba dependiendo del paso de los años, o de su nostalgia, o de su estado de ánimo, o del carácter de la persona que le estuviese preguntando (mi abuelo entendía, acaso a un nivel intuitivo, que una historia crece, cambia de piel, hace malabares sobre la cuerda floja del tiempo; entendía que una historia es en realidad muchas historias). (Halfon, 2015: p. 94)

La memoria para Halfon no es una herramienta, por tanto, sino una incógnita. A través de ella se accede a un universo no fiable pero rico, subjetivo, plagado de historias y de versiones que remiten de nuevo a lo que no se puede decir, o lo que nunca se ha dicho. La literatura, en el fondo, dice Dalmaroni, «puja por dar habla a eso que el sujeto de la cultura no cuenta o que sigue dejando fuera cuanto más cree haberle puesto nombre y haberlo puesto en la cuenta» (2010: p. 13). Esa función de la literatura tiene mucho que ver con la raíz nominal y orgánica que no se ve pero sostiene. Halfon, como muchos otros autores cuyos trabajos se pueden analizar bajo la teoría de la posmemoria, no busca la completud, sino el *haciendo*. Como expresa Quílez Esteve, «es el fracaso y el reconocimiento que estos autores hacen del mismo [del pasado], el motor que impulsa, vertebra y deja abiertos (a múltiples interpretaciones, pero también a nuevos retos) todos estos proyectos» (Quílez, 2014: p. 73).

Esa desconfianza hacia los procesos de la memoria puede percibirse como uno de los factores por los que Halfon reniega, hasta cierto punto, de la autobiografía. Recogemos una cita suya en una charla, donde reproduce la ya célebre sentencia condenatoria del modo autobiográfico: «todo relato autobiográfico tiene algo de ficción» (Halfon en González, 2019). Aunque a partir de Halbwachs se da por cierto que la memoria no es un depósito estático, sino un proceso desde el presente, resulta necesario, aun con reticencias, volver a un pasado que interpela al autor para rescatar una manera de ser o incluso una identidad resquebrajada. Ese movimiento solo puede hacerse desde el lenguaje y esa pugna entre lenguaje e identidad es lo que se revela en la literatura familiar de Halfon.

No vamos a exponer aquí los debates de las distintas corrientes en torno a la autoficción o la autobiografía, aunque entendemos esta última como un modo

literario y no como un género, lo que sí trataremos de aclarar es a través de qué mecanismos narrativos construye Halfon una identidad propia a partir de la narración de su historia familiar y autobiográfica.

### 3. LA IDENTIDAD: OBRA EN CONSTRUCCIÓN

Aunque hay otros elementos (véase Habran, 2018), nos detenemos en la construcción de la identidad narrativa que lleva a cabo Halfon a través de la historia de otros, de la metáfora, de la metaliteratura y de la repetición y la creación de un engranaje de historias. Aunque las historias no familiares que el autor va engarzando sostienen la estructura narrativa que permite la revelación de los secretos familiares y también otorgan a Halfon el espacio narrativo necesario para desplegar y replegar su identidad, nuestro interés principal está, como venimos señalando, en los textos de temática familiar, los que conectan con paisajes y personajes del pasado y que manifiestan una completud inalcanzable.

#### 3.1. A TRAVÉS DE LA HISTORIA DE OTROS

Esta categoría incluye historias desconocidas (donde se pone en juego la identidad), secretos político-personales y uno o varios protagonistas otros, es decir, aquellos personajes cuyas historias el autor pone en primer plano al mismo nivel que la suya propia.

¿Por qué había viajado a Polonia? ¿Por qué mi insistencia en rastrear los pasos de mi abuelo? ¿Qué creía que iba a comprender al conocer ese apartamento, cuya apariencia posiblemente ya nada tenía que ver con aquel apartamento de septiembre del 39? ¿Qué buscaba, en realidad? ¿Acercarme a mi abuelo, a una tradición? ¿Husmear entre los últimos huesos y fósiles de una truncada historia familiar? Estaba por interrumpir a madame Maroszek y decirle que por favor nos fuéramos [...]. Eran fotocopias del archivo histórico, según me habían dicho esa mañana, con nombres y direcciones de las familias judías de Łódź antes de la guerra, y que confirmaban los datos que mi abuelo había escrito en el papel amarillo. La mujer, aún de pie en el umbral, se puso a hojearlos, como para verificar la autenticidad de nuestra historia, de mi historia. (Halfon, 2015: pp. 132-133)

En este fragmento de *Signor Hoffman*, Halfon se pregunta a sí mismo sobre sus actos y su deseo de indagar en la historia familiar (la metaliteratura es otro de los mecanismos de representación más comunes). Su interés por viajar a Polonia responde al mandato personal que le arrastra a completar la historia de uno de sus personajes otros más recurrentes: su abuelo polaco. Al revelarse ese archivo histórico donde efectivamente aparece su abuelo como habitante de Łódź antes de la

guerra, se da cuenta de la materialidad y autenticidad de la historia, y de que esa historia que está buscando es también su historia: la reconstrucción de unas huellas, por muy lejanas y volátiles que aparezcan, constituye el acto corporal (viajar, escribir) del yo que se reafirma: por eso precisamente se trata de una autonovela familiar.

A pesar de que la historia de su abuelo polaco es muy poderosa y es la que Halfon más revisita en ese movimiento oscilante de búsqueda identitaria, existen también otros personajes o protagonistas otros, como por ejemplo, Salomón o su abuelo libanés («Sabía que mi abuelo había salido de Beirut en 1919, cuando tenía dieciséis años, con su madre y sus hermanos, volando» [2017: p. 15]). A diferencia de la autobiografía clásica, en la autonovela familiar el narrador autobiográfico es un protagonista vicario que debe trasladarse, incluso ponerse en riesgo, para conseguir indagar sobre una historia *distinta* a la suya, pero que lo conforma como sujeto.

### 3.2. A TRAVÉS DE LA METÁFORA

Halfon tiende a situar en dos o más planos narrativos escenas distintas o inconexas, aparentemente, respecto a la historia familiar. En algunos libros, como *El boxeador polaco* o *Signor Hoffman*, cada capítulo corresponde a un «relato» distinto, mientras que en *Monasterio*, *Duelo* o *Canción*, los escenarios son más estáticos y se tiende a una combinación entre dos, correspondientes a líneas temporales de pasado y presente. En las escenas actuales, la presencia femenina (Marina, Lía, Tamara), hipersexualizada y carente de identidad propia y de autonomía, resulta un trasunto del propio autor-narrador, a quien colocar las palabras o las preguntas que él mismo no quiere formular.

Una vez que se completa la escena o el relato, o incluso el libro, podemos observar que las acciones que lleva a cabo Halfon (u otro personaje) tienen un significado metafórico o análogo respecto al tema tratado. Asimismo, a veces la metáfora parte del lenguaje mismo (pensemos en Salomón o el señor Hoffmann).

En *Canción* el narrador es invitado como escritor libanés a Japón, lo que le provoca un profundo extrañamiento. En paralelo a la narración del secuestro de su abuelo libanés, va narrando su estancia en el país nipón. Al final del libro, confiesa:

Hablé de mi abuelo. Hablé de la casa de mi abuelo. [...] Hablé del secuestro de mi abuelo. Hablé de uno de los secuestradores de mi abuelo. Hablé de la muerte de mi abuelo. Hablé de cosas de mi abuelo que me fui inventando ahí mismo. Pero no me importaba. Ya no me importaba qué estaba diciendo de mi abuelo, si aquello que estaba diciendo de mi abuelo era verídico o aun relevante, sino más bien no parar de hablar de él, y así no permitir que mis compatriotas y colegas recuperaran la

palabra y siguieran acusándome de impostor y de traidor y de quién sabe qué más. Varias veces alguno quiso interrumpirme o detenerme, pero sólo seguí hablando recio de mi abuelo. Y hablé más cuando noté que el inmenso ventanal ya se había oscurecido, y que del otro lado las luces blancas de Tokio iluminaban la noche, y que en el reflejo las lentejuelas doradas de mi disfraz de nuevo empezaban a brillar. (Halfon, 2021: p. 119)

La metáfora del disfraz de lentejuelas recuerda a la *carnevalización* de Hassan en relación con la literatura de la posmodernidad. Halfon nos sitúa en ese viaje a Japón no solo porque ser invitado como autor libanés le resulte un buen pretexto para hablar de su otro abuelo, el árabe-libanés, sino porque en su propia identidad se siente un impostor y el escenario elegido para narrarse es un buen ejemplo de ello.

El motivo del *disfraz* aparece también en *Monasterio*, primero en una escena en la que el autor adolescente se disfraza de nazi sin saberlo y permanece vestido así durante un concierto (Halfon, 2014: p. 42) y después, casi al final del libro, en una escena en la que Tamara, afazata de Lufthansa, y Eduardo están discutiendo sobre judaísmo. Eduardo le confiesa que su sueño recurrente es ir en un avión «secuestrado por terroristas árabes» (Halfon, 2014: p. 110) y que uno de los terroristas le recite «las pocas palabras en árabe que recuerdo decía mi abuelo libanés» (2014: pp. 110-111).

Entonces, me incitó Tamara, ¿en tu sueño niegas ser judío, niegas tus raíces, tu tradición, tu herencia, niegas todo con tal de salvarte?

[...]

Sí, supongo, le dije. ¿Mientes? Sí, miento. Un poco cobarde, ¿no? Sí, quizás, un poco. ¿Y eso no te molesta?, abriendo los ojos. ¿Qué cosa? Pues negar tu judaísmo, mentir, hacerte pasar por otro con tal de salvarte. [...] ¿Y por qué debería molestarme?, musité. Es sólo un sueño, le dije y Tamara hizo una mueca como diciendo no seas tonto, o como diciendo ningún sueño es sólo un sueño. Además, le dije, es lo mismo que un judío haciéndose pasar por otro, disfrazado de otro, para sobrevivir a los nazis. En mi opinión, continué con una sonrisa apenas perceptible, más vale ser un mentiroso vivo que un judío muerto. No, no es lo mismo, Eduardo, susurró recostando su cabeza de nuevo sobre la toalla, tal vez molesta por algo. (2014: pp. 112-113)

El disfraz revelado es una convención de significado entre autor y lector, mientras que el disfraz *real* es también un acto simbólico. Como elemento ficticio, el disfraz no invalida un relato verídico, no niega *las raíces*: pensemos por ejemplo en la máscara de ratón que se coloca el autor de *Maus* para expresar las dudas metaliterarias sobre su legitimidad como narrador de la historia paterna.

### 3.3. A TRAVÉS DE LA METALITERATURA

La metaliteratura es un mecanismo que evidencia la reconstrucción de los hechos, pero también es una declaración de veracidad de los mismos. Lo entendemos como un diálogo interno del autor, pero a través de la exposición hacia el lector (u otro narratario) (Camarero Arribas, 2004). Los escritores de autonovelas familiares usan la metanarración para expresar sus propias dudas respecto al texto o a su papel como portavoces de determinadas historias.

La metaliteratura no es un recurso muy habitual en Halfon en comparación con otros autores de autonovela familiar. Sin embargo, existe un pasaje metaliterario muy llamativo que en *Duelo* quedó eliminado del texto final y que puede consultarse en internet (véase Halfon, 2018). Este pasaje aparece citado en la cuarta de cubierta, con algunas variaciones (y omisiones) respecto al original. La razón por la que ese pasaje, que precisamente es «la conversación de la cual la historia surgió», no está incluido es porque «explica demasiado y *Duelo* es un libro de escasa o ninguna explicación» (Halfon, conversación privada con el autor).

En el pasaje original, el padre sentencia: «hay que dejar a los muertos descansar en paz» (Halfon, 2018). El hijo contradice la orden de su padre asegurando que «ninguna historia es imperativa, ninguna historia necesaria, salvo aquellas que alguien nos prohíbe contar» (Halfon, 2017). El libro responde, por tanto, a un secreto revelado: la historia da cuenta de una realidad factual tan dolorosa que se debe impedir su publicación e, incluso, su escritura: «Usted no escribirá nada sobre esto, me preguntó o me ordenó mi papá» (Halfon, 2017).

El lugar elegido para mostrar ese fragmento metaliterario es un espacio privilegiado; sin embargo, este sigue perteneciendo a la periferia de la autonovela (lo que refuerza también el entrecomillado, como distanciamiento) y no deja de testimoniar que la razón principal para escribir y publicar este libro es romper el tabú, que es precisamente el tema tratado. Todas las oscilaciones, presentes también en «Discurso de Póvoa» (*El boxeador polaco*), en donde Halfon reflexiona sobre la reciprocidad entre la realidad y la literatura, evidencian la tendencia del autor hacia la consecución de una identidad, por más inestable que sea, incluso aunque suponga «la muerte del padre».

### 3.4. A TRAVÉS DE LA REPETICIÓN Y EL ENGRANAJE DE HISTORIAS

La obra de Halfon se caracteriza, sin duda, por la repetición de ciertos episodios familiares que va integrando dentro de sus libros (encontramos ejemplos en los epígrafes anteriores), dotándoles de posiciones nuevas respecto al mapa identitario y a las historias donde él mismo se sitúa como protagonista. Para Habran, la repetición es un síntoma del trauma familiar no superado (2018: p. 94), ya que las historias



que más repite, sobre otras muchas, son aquellas relacionadas con su abuelo polaco, superviviente de Auschwitz y otros campos de concentración.

Vamos a exponer cuatro pasajes relacionados con esta historia familiar rodeada de silencios, que permiten evidenciar no solo esa repetición de la que hablamos, sino también del modo en el que Halfon engrana los relatos dentro de distintas historias:

Mi abuelo jamás volvió a su ciudad natal. Jamás quiso volver. No hay que ir a Polonia, decía. Los polacos, decía, nos traicionaron. Yo viajé a Polonia en contra de sus deseos, entonces, pero con un pequeño papel amarillo en donde él mismo me había escrito, poco antes de morir, la dirección exacta de su casa en Łódź, los nombres completos de sus padres y hermanos. Un último mandato o decreto, quizás, o quizás una especie de trepverter, como lo habría nombrado mi abuelo, que en yídish significa aquellas palabras que se nos ocurre decir demasiado tarde, ya bajando las gradas, ya de salida. (*Duelo*, 2017: p. 47)

Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono. Su manera de tacharlos, supongo, de prohibírmelos. Y pensé en Łódź, en su apartamento de Łódź, ubicado en la planta baja de un edificio en la esquina de las calles Zeromskiego y Persego Maja, número 16, cerca del mercado Zielony Rynek, cerca del parque Poniatowski, [...] donde aquella tarde él vio por última vez a sus hermanos y padres y adonde, desde aquella interrumpida partida de dominó, en noviembre del 39, él ya jamás volvería. Para qué quiere usted ir a Polonia, me decía. No debe usted ir a Polonia, me decía. Los polacos, me decía, nos traicionaron. (*Monasterio*, 2014: p. 62)

Mi abuelo llegó a Guatemala después de la guerra, después de seis años de estar prisionero en distintos campos de concentración, incluido Sachsenhausen, y Neuengamme, y Buna Werke, y Auschwitz, donde le salvó la vida un boxeador polaco, entrenándolo durante toda una noche a defenderse y lanzar puñetazos con palabras. Mi abuelo vivió el resto de su vida en Guatemala y murió en Guatemala ya viejo y aún ofendido con sus compatriotas y con su lengua materna. Jamás regresó a su país natal. Jamás volvió a pronunciar una sola palabra en polaco. Los polacos, me decía, nos traicionaron. (*Signor Hoffman*, 2015: p. 118)

Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono. Y sin saber por qué me sentí levemente culpable. (*El boxeador polaco*, 2019: p. 49)

En *Duelo* se habla de un papel amarillo donde está escrita la dirección de su abuelo en Polonia, lo que está incluido en tres de sus libros anteriores y en los que sí aparece la dirección exacta, como se comprueba en el pasaje de *Monasterio*. Cons-

tatamos cómo Halfon reproduce con insistencia la determinación de su abuelo de no regresar a Polonia (y de que su nieto tampoco vaya): para ello Halfon utiliza prácticamente las mismas palabras: «Los polacos, nos decía, nos traicionaron», «No debe usted ir a Polonia».

La frase referente a los dígitos tatuados en el antebrazo de su abuelo se repite en dos de los libros (*Monasterio* y *El boxeador polaco*) con las mismas palabras, pero en construcciones distintas: en *Monasterio* se trata de una reflexión más amplia, mientras que en *El boxeador polaco* el narrador enseguida regresa del baño, lo que evidencia la plasticidad con la que juega el autor para exponer sus vivencias y ensartarlas en varios de sus libros.

Por último, Halfon hace constantes referencias a Auschwitz como tropo de la historia familiar y también menciona al boxeador polaco en *Signor Hoffman*, que es una de las historias del libro con el que comparte título. El hecho de que en cuatro pasajes tan cortos seamos capaces de mostrar semejantes interrelaciones da una idea de cómo aparece entretejido el universo narrativo de Halfon.

#### 4. NOTAS FINALES

A través de la historia de otros, Halfon se sitúa como receptor y transmisor visible de una identidad que construye al elaborar (al narrar). Por otra parte, usa la metáfora como la mentira a través de la cual la verdad se revela, mientras que la otra cara de este recurso, la metaliteratura, la coloca estratégicamente como la duda que confirma su naturaleza verídica. Ya que la identidad solo puede ser narrativa y su expresión, fragmentada, el resultado de su búsqueda es una narración y una obra también fragmentadas (rasgadas, cosidas, engarzadas). Todos estos mecanismos toman los elementos identitarios que hemos analizado arriba como material para conformarse, de modo que la persecución de las huellas de otros solo puede evidenciar que hay un *quien*, incluso sin casa o sin centro, que anda a la búsqueda de una respuesta sobre su propio nombre.

La literatura es el espacio donde se evidencia una identidad fracturada por el trauma pasado y por el desarraigo propio, pero donde el autor consigue exponer sin miedo los secretos familiares y su propia incógnita. La identidad-en-proceso de Halfon resulta una consecuencia de la reelaboración del deseo del otro (su abuelo polaco, su padre, su abuelo libanés) y la búsqueda de su propio deseo.

Dicha búsqueda no puede ser sino fragmentada, porque el sujeto no es entendido ni experimentado ya como un ser monolítico. Aunque la familia resulte un espacio relativamente estable, al menos simbólicamente, el sujeto que escribe abandona en la posmodernidad una noción de sujeto cartesiano, deviene. Como diría Deleuze, «escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en

curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de la Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido» (Deleuze, 1996: p. 11). En ese movimiento oscilante de un lugar *dónde* a un lugar *quién* leemos la obra de Halfon; y la habitamos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATALLÉ LÓPEZ, Jordi. «Eduardo Halfon entrevistado por Jordi Batallé en RFI». *YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=VUBPziaUWH4&t=471s>> [13 octubre 2021].
- BOURDIEU, Pierre. «La ilusión biográfica». *Acta sociológica*, 2011, 56 (sep-dic), pp. 121-128.
- BURGUIÈRE, André, KLAPISCH-ZUBER, Christine, SEGALEN, Martine y ZONABEND, Françoise. *Historia de la familia*. Madrid: Alianza editorial, 1988.
- CAMARERO ARRIBAS, Jesús. «Las estructuras formales de la metaliteratura». En IÑARREA DE LAS HERAS, Ignacio y SALINERO CASCANTE, María Jesús (coord.). *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, vol. 1., pp. 457-472.
- DALMARONI, Miguel. «La obra y el resto (literatura y modos del archivo)». *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericano*, 2010, 13, 7-8, pp. 9-30.
- DE GAULEJAC, Vincent. «Memoria e historicidad». *Revista Mexicana de Sociología*, 2002, 64, 2, pp. 31-46.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- DÍAZ MIRANDA, Ángel M. «'El boxeador polaco': operaciones mnemónicas e identitarias en la obra de Eduardo Halfon». *Cincinnati Romance Review*, 2021, 50 (Spring), pp. 44-65.
- FILC, Judith. *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas. Volumen 13. (1913-1914)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas. Volumen 9. (1906-08)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- GALINDO, Rose M. «La pirueta de Eduardo Halfon como escritura nomádica». *Revista ISTMO*, 2015, 31, <<http://istmo.denison.edu/n31/articulos/12.html>> [7 marzo 2022].
- GONZÁLEZ, Francisco H. «Partirse en dos (Eduardo Halfon) Cuéntalo 2019 – Logroño». *YouTube*. <[https://www.youtube.com/watch?v=O\\_jgV5rYDg4](https://www.youtube.com/watch?v=O_jgV5rYDg4)> [11 octubre 2021].
- GORDO, Alberto. «Eduardo Halfon: 'Si la literatura es mi casa, entonces yo estoy alquilado'». *El Cultural*. <<https://elcultural.com/Eduardo-Halfon-Si-la-literatura-es-mi-casa-entonces-yo-estoy-alquilado>> [19 septiembre 2021].
- HABRAN, Chloé. *Construcción posmemorial y digresión en la obra de Eduardo Halfon*. Dir. Geneviève Fabry. Université catholique de Louvain, 2018.
- HALFON, Eduardo. *El boxeador polaco*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2008.

- HALFON, Eduardo. *La pirueta*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- HALFON, Eduardo. *Monasterio*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2014.
- HALFON, Eduardo. *Signor Hoffman*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2015.
- HALFON, Eduardo. *Duelo*. 2ª ed. Barcelona: Libros del Asteroide, 2017.
- HALFON, Eduardo. *Saturno*. Zaragoza: Jekyll & Jill, 2017.
- HALFON, Eduardo. «Deleted Scene From Eduardo Halfon's Mourning». *Stay Thirsty Magazine*. <<https://staythirstymagazine.blogspot.com/p/halfon-deleted-scene.html>> [11 octubre 2021].
- HALFON, Eduardo. *Canción*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2021.
- HASSAN, Ihab. «El pluralismo en una perspectiva postmoderna». *Criterios*, 1991, 29, pp. 267-288.
- JEFTANOVIC, Andrea. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- MATAMORO, Blas. *Novela familiar. El universo privado del escritor*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2010.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra. «Una escritura más allá de las fronteras: la narrativa f(r)iccional de Eduardo Halfon». *Hispanorama*, 2014a, 114, pp. 34-38.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra. «Autorretrato en Jerusalén». *Iowa Literaria*, 2014b, 122. <[https://www.academia.edu/7039378/\\_Autorretrato\\_en\\_Jerusal%C3%A9n\\_sobre\\_Monasterio\\_de\\_Eduardo\\_Halfon](https://www.academia.edu/7039378/_Autorretrato_en_Jerusal%C3%A9n_sobre_Monasterio_de_Eduardo_Halfon)> [11 octubre 2021].
- POMERANIEC, Hinde. «Eduardo Halfon: 'Decir que la literatura es mi patria suena hermoso, pero no es cierto'». *Infobae*. <[www.infobae.com/cultura/2021/06/24/eduardo-halfon-decir-que-la-literatura-es-mi-patria-suena-hermoso-pero-no-es-cierto/](http://www.infobae.com/cultura/2021/06/24/eduardo-halfon-decir-que-la-literatura-es-mi-patria-suena-hermoso-pero-no-es-cierto/)> [19 septiembre 2021].
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia. «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional». *Historiografías*, 2014, 8, pp. 57-75. <<http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>> [11 octubre 2021].
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1996.
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. «El nomos de la literatura: notas sobre 'literatura latinoamericana contemporánea'». *Sociedad hoy*, 2010, 18, pp. 41-53.
- VALDERRAMA, María D. «Nadie sabe quién es Eduardo Halfon, ni siquiera él mismo». *La Vanguardia*. <<https://www.lavanguardia.com/vida/20191107/471442379532/nadie-sabe-quien-es-eduardo-halfon-ni-siquiera-el-mismo.html>> [11 octubre 2021]





BORJA CANO VIDAL

Actualmente finaliza su tesis doctoral en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Ha desarrollado su actividad docente e investigadora en distintos centros universitarios europeos y ha participado en numerosos congresos internacionales exponiendo resultados de su principal ámbito de estudio: la lentitud en la literatura en español del siglo XXI. Algunas de sus últimas publicaciones son «La utilidad de lo inútil: escrituras improductivas» (*Cuadernos de América sin Nombre*, 2020) o la coedición del volumen *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas* (Peter Lang, 2022). Miembro del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y del grupo de investigación reconocido «Tecnología y poder en el pensamiento y las letras» (TePPEL).



VEGA SÁNCHEZ-APARICIO

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y en la actualidad contratada predoctoral de la Junta de Castilla y León. Escribe una tesis doctoral centrada en las escrituras del software desde el ámbito hispánico, donde recoge las relaciones entre estética y tecnología, los nuevos conceptualismos y la narrativa transmedia. Es miembro del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033, y del grupo de investigación reconocido «Tecnología y poder en el pensamiento y las letras» (TePPEL).



CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

Ha sido docente en las universidades de Jaén y las Islas Baleares, y actualmente es profesora en la Universidad de Valladolid. Sus investigaciones se han centrado, fundamentalmente, en el campo de la literatura española contemporánea. Es autora de diversos artículos sobre nuevas formas de narratividad, metamedialidad y metaficción, como el libro *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, en colaboración con Teresa Gómez Trueba, con quien dirige el proyecto PID2019-104215GB-I00 (Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.



El libro *Escrituras al límite: canon, forma y sujeto en la literatura contemporánea* demuestra la eficacia de los discursos de resistencia al poder en los procesos de canonicidad del texto literario contemporáneo a través de una doble vertiente: la experimentación formal –mediante las poéticas del desplazamiento, el ensayo híbrido o las escrituras materiales, entre otras propuestas–, y las subjetividades alternativas que, desde su condición marginal, cuestionan los cambios en las estructurales socioculturales hegemónicas –planteada en autores como Néstor Perlongher, Chimamanda Ngozi o Guadalupe Nettel–. A partir del análisis de escrituras de ambas orillas del Atlántico y en diferentes lenguas, los quince trabajos que componen este volumen conectan en sus planteamientos con las líneas de trabajo de los proyectos de investigación «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-I00) y «Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-I00), financiados por MCIN/AEI /10.13039/501100011033 y que participan en la edición de este volumen.



**VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA**



ISBN: 978-84-1311-690-7



9 788413 116907