

# 452°F

|       |                 |           |         |
|-------|-----------------|-----------|---------|
| 452°F | Original        | Year      | 01-2022 |
|       | Issue           | Año       |         |
|       | <b>Versión</b>  | Any       |         |
|       | <b>original</b> | <b>14</b> |         |
|       | Versió          |           |         |
|       | original        |           |         |

# #26

**Direction Direcció Direcció**  
María Teresa Vera-Rojas

**Monographic coordination  
Coordinació del  
monogràfic Coordinació  
del monogràfic**  
Yasmina Yousfi López  
*GEXEL (Grupo de Estudios del  
Exilio Literario) - CEDID (Centre  
d'Estudis sobre Dictadures i  
Democràcies)*

**Editorial board Consejo de  
redacción Consell de redacció**  
José Cano Martínez, Víctor  
Escudero, Marta Font  
Espriu, Violeta Garrido,  
Max Hidalgo Náchter, María  
Isern Ordeig, Albert Jornet  
Somoza, María Pape, Ester  
Pino Estivill, Marta Puxan-  
Oliva, Dolores Resano,  
Andrea Ruthven, David  
Torrella Hoyos, María  
Teresa Vera-Rojas,  
Yasmina Yousfi López.

**International Advisory Board  
Comité científico Comité  
científico**  
Tomás Albaladejo  
Mayordomo, Iñaki Aldekoa  
Beitia, Francesco Ardolino,  
Ana Luisa Baquero  
Escudero, Luis Beltrán  
Almería, Josu Bijuesca  
Basterrechea, Túa Blesa  
Lalinde, Miguel Cabanas,  
Vera Castiglione,  
Francisco Chico Rico,  
Isabel Clúa, Perfecto  
Cuadrado Fernández,  
Javier Guerrero, Germán  
Gullón Palacio, Adriana  
López-Labourdette, Antoni  
Martí Monterde, Alfonso  
Martín Jiménez, Manuel  
Martínez Arnaldos, Mara  
Negrón Marrero †, Annalisa  
Mirizio, Rafael Núñez  
Ramos, Manel Ollé  
Rodríguez, Xavier Ortells-  
Nicolau, Alex Padamsse,  
Bernat Padró Nieto, José  
Antonio Pérez Bowie,  
Jaume Peris, Genara Mujer  
Pulido Tirado, David Roas  
Deus, Rosa Romojaro  
Montero, Hugo Salcedo,  
María Eugenia Steinberg,  
Enric Sullà Álvarez, Meri  
Torrás, Pablo Valdivia,  
Darío Villanueva.

**Publishers Entidad editora  
Entitat editora**  
Asociación Cultural 452°F  
Universitat de Barcelona

**Email address Direcció  
electrónica Correu electrònic**

revista@452f.com

**Postal address Direcció  
postal Direcció postal**  
Universitat de Barcelona  
Facultat de Filologia  
Gran Via de les Corts  
Catalanes, 585 08007  
Barcelona

**ISSN**  
2013-3294

**Legal Legala**  
Licencia Atribución-NoComercial-  
SinDerivadas 4.0 Internacional de  
Creative Commons



## El exilio como lugar de enunciación: diálogos interculturales y transculturales contemporáneos

Cuando mis palabras se convirtieron en miel  
mis labios  
se vieron cubiertos de moscas.  
Mahmud Darwish, «Las palabras»

Para titular su segunda novela, la escritora Kaouther Adimi recurrió a una imagen que simboliza las contradicciones que invaden a una joven argelina residente en París, donde vive un exilio velado para alejarse de las imposiciones sociales que giran en torno al matrimonio: «piedras en el bolsillo». Una protagonista como la de Adimi, autora que proyecta en su obra muchas de las impresiones, frustraciones y reflexiones que marcan su identidad como escritora que transita las dos orillas del Mediterráneo, construye un presente en el que siente en cada paso el constante peso de sus orígenes como signo de su identidad híbrida. Su huida a París se debe a una persecución ideológica que emana del tejido social de su país de origen, extrapolada muy intensamente en el discurso de su madre, por lo que la invade tanto la ira como la tristeza al asumir que el regreso es imposible. Las piedras no se ven, no se muestran, no se clasifican ni se cuentan, simplemente se sienten y, a veces, con las manos en los bolsillos, es posible apreciar su rugosidad.

En una época en la que millones de personas son forzados por razones políticas a desplazarse de sus hogares y a comenzar nuevas vidas en lugares ajenos, en este mundo *migrante* en el que proliferan las fronteras físicas al tiempo que la globalización acorta y amplía distancias y nacen nuevas generaciones de hijos en el exilio, ¿qué son para los escritores exiliados esas piedras en el bolsillo?, ¿cómo las representan?, ¿cómo concretan con ellas su espacio identitario?, ¿cómo condicionan la configuración de subjetividades? En el proceso de articulación del discurso literario, el escritor que enuncia desde el exilio encuentra la capacidad de generar propuestas en las que el caminar del sujeto con tal peso en los bolsillos encarna la construcción de nuevas identidades híbridas alejadas de los modelos hegemónicos adheridos al concepto de nación. Las piedras dejan de verse como

un constante diálogo con la patria perdida o como uno de los temas y motivos —nostalgia, desarraigo, espera, retorno imposible— que han definido tradicionalmente la condición de exiliado. A través de los trabajos que integran este monográfico podemos comprobar que la literatura del exilio propone también distintos modelos de relación con la otredad que, sin perder el carácter político inherente a la categoría misma de *exilio*, nacen del diálogo, del encuentro entre culturas. Así, en el alcance intercultural de esta literatura no solo interesa cómo los autores (re)conocen al otro o cómo lo (re)presentan (Sanz Cabrerizo, 2008), sino también cómo la idea clásica de otredad se diluye o cómo los conceptos de cultura de «acogida» y de «origen» pueden llegar a ser intercambiables.

Ciertas representaciones interculturales crean nuevas formas de literatura que emanan del lugar de enunciación *exilio*. Cuando el exilio, como contexto productor de un sustrato cultural híbrido, una «zona de fecundidad» (Jullien, 2012) que funciona a partir de la interacción de los elementos pertenecientes a sistemas culturales distintos, se erige como un lugar de encuentro/s capaz de superar la mera yuxtaposición o interconexión entre culturas con el fin de generar *algo nuevo*, la literatura se constituye como un vector transcultural. La transculturalidad, señala Welsch (2005), tiene posibilidades de hacer justicia al estado actual del mundo y de su complejidad, cuyos individuos deciden cada vez más su pertenencia (Gutmann, 1995). Se alimenta, asimismo, de la disociación entre la identidad cultural y nacional del individuo, perceptible tanto en la dimensión social como en la individual del mismo. Como se puede observar en este número, los autores que enuncian desde del exilio establecen diálogos transculturales que giran en torno a la búsqueda o reivindicación identitaria, es decir, sus obras persiguen la caracterización de esa identidad híbrida que nace del campo *in-between* (Bhabha, 2002): espacios donde se articulan las diferencias y las perspectivas creativas disidentes (Morales, 2012). La literatura es, entonces, tanto la herramienta con la que representar la mezcla, esa identidad mestiza o híbrida que nace del exilio, como la plataforma de reflexión sobre la misma.

Lo transcultural implica una dinámica de influencia recíproca donde las culturas que se encuentran han de presentar la capacidad de repensarse (Onghena, 2014). El exilio como paradigma atesora un carácter transgresor que reside en su desvinculación con lo hegemónico: los textos que integran la literatura del exilio dejan de asociarse a las narrativas historiográficas de la nación. Frente al erróneo ejercicio de comprender el exilio a la luz de los discursos de la nación, cuya propia lógica expulsa a la literatura del exilio a los márgenes, se proponen aproximaciones que analicen esta literatura desterritorializada a partir de su autonomía, poniendo de relieve su continua capacidad de «repensarse», articulándola en torno a un discurso que parta de la crisis espacial y temporal inherente al hecho exílico (Balibrea, 2017). En el intento por representar las identidades híbridas de aquellos sujetos que viven *en* el encuentro cultural, la literatura del exilio manifiesta la necesidad de transgredir y redelimitar las coordenadas que definen el concepto monolítico de identidad: nación, lengua y canon. Conceptos como «patria» o «patria perdida» quedan entonces vacíos de significado para el exiliado que camina por las calles del país de acogida mientras siente el peso de sus bolsillos en forma de recuerdos —cálidos, dolorosos o simplemente ininteligibles—, de prejuicios o de silencios, y narra su encrucijada deconstruyendo no solo el binarismo geográfico y temporal, sino también los marcos formales y performativos. Los artículos que incluyen este monográfico presentan una variedad de temas que giran en torno a estos cuestionamientos.

En «**Narrar la experiencia de la refugiada. Estudio comparado del exilio en la literatura de Maryam Madjidi y Kim Thúy**», Purificació Mascarell traza un análisis comparativo de *Marx y la muñeca* de Madjidi y *Ru* de Thúy, novelas autobiográficas que narran la



experiencia del exilio, con el fin de destacar temas e imágenes del universo de la literatura desterritorializada, donde subyace la configuración y aceptación de la identidad híbrida: la compleja relación con la lengua materna, su pérdida y recuperación, la comida como seña de identidad, la utilización del pasado exótico, la narración de pequeñas historias del país de origen para visibilizar la heterogeneidad de la experiencia migratoria, oculta por el relato oficial de la historia, o las condiciones de integración en el país de acogida. Su estudio resulta paradigmático pues estas autoras, como defiende Mascarell, no son voces aisladas, al contrario: forman parte de una gran constelación de autores migrantes cuya producción evidencia la necesidad de que el exilio, como constante en la literatura universal, obtenga un estatus independiente en el marco de los estudios literarios.

Ángeles Sánchez Hernández también focaliza su trabajo en la autora vietnamita exiliada en Canadá, Kim Thúy, cuya obra pone en relación con la de Laura Alcoba, argentina exiliada en Francia en «**Lengua, exilio e identidad en dos escritoras francófonas: Kim Thúy y Laura Alcoba**». Ambas creadoras encuentran en la lengua *otra*, el francés, el medio más idóneo de expresión para narrar su experiencia vital. La palabra en francés es tanto símbolo de liberación como vía de expresión para acercarse a los hechos traumáticos del pasado, es la base sobre las que se sustenta su identidad híbrida. Ángeles Sánchez Hernández habla, además, sobre la memoria como recurso mediante el cual las autoras crean relatos de filiación que no solo visibilizan su historia individual, sino también otra colectiva, dado el calado social e histórico de los hechos que motivaron sus exilios. De este modo, la literatura, como espacio de reflexión sobre su identidad, adquiere también una dimensión sociológica que permite contar la historia de tantos otros argentinos y vietnamitas que tuvieron que huir de sus países y echar raíces en el exilio.

El exilio en la trayectoria literaria de Joseba Sarrionandia no se limita a un hecho vivencial, sino que representa el *locus* ontológico desde el que enuncia su propuesta intelectual más firme, representada por su emblemático ensayo *¿Somos como moros en la niebla?* En «**El exilio como lugar de enunciación en la obra de Sarrionandia: silencio y búsqueda de la escritura contrapuntística**» Nerea Eizagirre-Telleria estudia el viaje intelectual del escritor vasco hasta alcanzar ese *locus* deteniéndose en dos puntos de inflexión que configuran su identidad como escritor: el silencio, como la expresión de lo indecible, y la búsqueda de una lengua propia que impida la alienación cultural de los hablantes con los discursos hegemónicos; una lengua que reconstruya el significado común de las palabras otorgándoles un nuevo sentido posibilitará, según el autor vasco, abrir un espacio de existencia y de libertad. Esto ayuda a Sarrionandia a reflexionar finalmente, en el citado ensayo, acerca de la complejidad de la hibridez cultural y su correspondencia con la recuperación de la memoria histórica, así como visitar numerosos hechos culturales, lingüísticos y literarios de la historia compartida entre norte de África y España vistos desde una relación de «vecindad».

Por su parte, en «**El sexilio de una loca que calla sus amores proscritos: figuraciones extranjeras y fantasmagóricas en la poesía de Gabriela Mistral**», Ignacio Sánchez Osoreo sacude los cimientos del canon tradicional que ignora o incluso niega la subjetividad lesbiana que configura el corpus poético de la escritora chilena. Una lectura queer de su obra le permite analizar la complejidad de su voz en el exilio, determinado aquí por su disidencia sexual y no tanto por su movilidad geográfica. Sánchez Osoreo hace uso del término *sexilio* para definir el espacio en el que Mistral crea una contra-nación, una patria donde hay cabida para el cuerpo *otro*, para una red de filiaciones queer que desafían las prescripciones hegemónicas de género, para incorporar, desde su libre errancia, todo aquello que la nación hegemónica expulsa. Es un espacio donde la escritora crea,

asimismo, una lengua propia que solo podrá ser descodificada por aquellos que comparten la condición de sexiliados. Estas estrategias retóricas evidencian el reduccionismo que caracteriza su lugar habitual en la historiografía literaria y la necesidad de definir su vanguardismo queer.

Como parte de la recuperación de la memoria histórica, cultural y literaria del exilio republicano español de 1939, cuya investigación cuenta con una firme trayectoria de varias décadas, impulsada por grupos como [GEXEL](#) (Grupo de Estudios del Exilio Literario) de la Universitat Autònoma de Barcelona, este monográfico incluye dos trabajos: «**El diablo, personaje literario del exilio español de 1939**» de María Teresa Santa María Fernández y «**La familia Coconeta y El armario de Elena: dos micropiezas desconocidas de Max Aub**» de Esther Lázaro Sanz. Ambos artículos proponen abordar la experiencia exílica de los dramaturgos estudiados como un ejemplo de integración en la patria de acogida y permiten, por lo tanto, desarrollar otras formas de contar el legado del exilio republicano alejadas de las estructuras de interpretación heredadas del franquismo. Las obras comentadas simbolizan un legado compartido entre España y el país de acogida, de modo que cobran verdadera significación leídas desde una mirada transnacional. Estas piezas teatrales dinamitan, por lo tanto, el concepto hermético de canon, pues se integran en una historiografía literaria compartida o universal. María Teresa Santa María Fernández ofrece un análisis comparativo en torno al personaje del diablo en siete obras de autores del exilio republicano de 1939 con el fin de reflexionar sobre la pervivencia y actualización de mitos y tradiciones literarias que emanan de la pluma de autores exiliados —el distanciamiento paródico, la dimensión humana de los personajes, la sombra de la Guerra Civil, la pervivencia de la tradición bíblica, la iconografía que remite a las artes plásticas, etc.—. Esther Lázaro Sanz, por su parte, a partir de un exhaustivo trabajo de archivo, revisa dos micropiezas muy desconocidas de Max Aub que, si bien resultan intrascendentes desde un punto de vista literario en la producción teatral del autor, atesoran particularidades que contribuyen a ampliar la perspectiva de análisis de uno de los autores más estudiados del exilio republicano español y a reivindicar su perfil de hombre de teatro henchido de innovación. Se trata de productos transculturales que visibilizan la configuración de la identidad exiliada de Aub, enraizada en la presentación de espacios íntimos y cotidianos en los que ya dejaba una puerta abierta a México, país de acogida.

Finalmente, atendiendo a la herencia de las narrativas del exilio y de los discursos de la heterodoxia literaria que surgieron bajo el franquismo, Daniel Carlos Santos da Silva trata en «**Memória sobre estilhaços de bombas en Barcelona**» la construcción cronotópica de *Ramona, adiós*, novela embrionaria en la que Montserrat Roig, en su interés por la construcción de una memoria colectiva de la Guerra Civil, retrata la ciudad asfixiante, autoritaria y patriarcal en la que se mueven tres generaciones de mujeres cuya identidad está marcada por su condición insiliar. La reflexión sobre la dimensión del *insilio* contribuye a definir *exilio* como categoría específica del desplazamiento.

Como hemos observado, el exilio es un espacio de creación que puede desmarcarse de la relación entre centro y periferia —patria-destierro— abocándose abiertamente a un encuentro con el otro. Entender la literatura del exilio solo a la luz de los discursos de la nación la ha relegado frecuentemente a un lugar secundario, al margen de la crítica, aislado de la perspectiva historiográfica tradicional, generando así dificultades de edición y difusión de las obras. Sin embargo, en este mundo *migrante*, colmado de identidades híbridas que caminan con piedras en los bolsillos, cabría preguntarse en qué medida las textualidades exiliadas —entendidas como una literatura del encuentro, desterritorializada y generadora

de diálogos transculturales— han abandonado los márgenes de la crítica literaria para ocupar el foco que, en continuo desplazamiento, palpita más allá de fronteras nacionales.

La nota crítica de este número corre a cargo de Max Hidalgo Nácher, que presenta **«Julio Cortázar, encuentros y desencuentros»**, un texto que pertenece a *Vivos na memória* de la crítica literaria Leyla Perrone-Moisés, y que entronca con el tema de este monográfico. La presentación, desarrollada como un cálido diálogo intelectual con la autora en torno a su trayectoria, ofrece las claves para comprender las líneas de pensamiento, influencias, lecturas y vivencias que entreveran el carácter autobiográfico del libro, donde la vida y la literatura «se dan la mano dejándose impregnar del resto de saberes como las ciencias humanas y la filosofía». «Julio Cortázar, encuentros y desencuentros» es uno de los *biografemas* a través de los que Perrone construye su autobiografía, un texto repleto de matices luminosos en el que proyecta el afecto que sentía por el hombre y por el escritor al tiempo que delinea a un personaje extraordinario que habitaba el pasaje, ese espacio también híbrido y fecundo que conectaba distintas realidades donde no siempre fue comprendido.

La sección miscelánea abre con **«“El patriotismo de la mujer” (1876) de Mercedes Cabello: resignificaciones, desplazamientos y tensiones en la articulación de una genealogía feminista»** en el que Luz Ainaí Morales Pino formula una lectura detallada de las resignificaciones del genérico «mujer» que propone Cabello con el fin de caracterizar la complejidad del discurso-objeto-realidad del feminismo decimonónico. A continuación, en **«Soma poética. Formas y materias del cuidado con Vicente Lyu y Hernán»**, Francisco Gelman Constantin propone una relectura de la obra de Lyu y una reversión de las teorías sobre la relación entre obra y vida, diálogos entre forma y materia, adheridas a su poética. Le sigue León Felipe Barrón Rosas con **«El neobarroco y la revolución después de la revolución»**. En él analiza el concepto de revolución propia en la estética neobarroca de Severo Sarduy, quien reelabora la idea a partir de la combinación de dos debates teóricos de su época: la crítica anticapitalista y la crítica a la metafísica occidental y al logocentrismo. Cierra el número Mauro Espinosa con **«Una errancia vertiginosa: escritura, coleccionismo y memoria en *Los emigrados* de W. G. Sebald y *Habla, memoria de Vladimir Nabokov*»**, artículo que parte del carácter migrante de ambos escritores para hacer una lectura comparada de la novela de W. G. Sebald y la novela autobiográfica de Vladimir Nabokov, todo ello con el fin de destacar las discrepancias y distancias entre ambos proyectos de escritura.

Yasmina Yousfi López  
GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario) - CEDID (Centre d'Estudis sobre Dictadures i Democràcies)

## L'exili com a lloc d'enunciació: diàlegs interculturals i transculturals contemporanis

Cuando mis palabras se convirtieron en miel  
mis labios  
se vieron cubiertos de moscas.  
Mahmud Darwish, «Las palabras»

Per a titular la seva segona novel·la, l'escriptora Kaouther Adimi va triar una imatge que simbolitza les contradiccions que envaeixen a una jove algeriana resident a París, on viu un exili vetllat per tal d'allunyar-se de les imposicions socials que giren al voltant del matrimoni: «pedres en la butxaca». Una protagonista com la d'Adimi, autora que projecta en la seva obra moltes de les impressions, frustracions i reflexions que marquen la seva identitat com a escriptora que transita les dues ribes del Mediterrani, construeix un present en el qual sent en cada pas el constant pes dels seus orígens com a signe de la seva identitat híbrida. La seva fugida a París es deu a una persecució ideològica que emana del teixit social del seu país d'origen, extrapolada molt intensament en el discurs de la seva mare, per la qual cosa l'envaeix tant la ira com la tristesa en assumir que el retorn és impossible. Les pedres no es veuen, no es mostren, no es classifiquen ni es compten, simplement se senten i, a vegades, amb les mans en les butxaques, és possible apreciar la seva rugositat.

En una època en la qual milions de persones són forçats per raons polítiques a desplaçar-se de les seves llars i a començar noves vides en llocs aliens, en aquest món *migrant* en el qual proliferen les fronteres físiques al mateix temps que la globalització escurça i amplia distàncies i neixen noves generacions de fills en l'exili, què són per als escriptors exiliats aquestes pedres en la butxaca?, com les representen?, com concreten amb elles el seu espai identitari?, com condicionen la configuració de subjectivitats? En el procés d'articulació del discurs literari, l'escriptor que enuncia des de l'exili troba la capacitat de generar propostes en les quals el caminar del subjecte amb tal pes en les butxaques

encarna la construcció de noves identitats híbrides allunyades dels models hegemònics adherits al concepte de nació. Les pedres deixen de veure's com un constant diàleg amb la pàtria perduda o com un dels temes i motius —nostàlgia, desarrelament, espera, retorn impossible— que han definit tradicionalment la condició d'exiliat. A través dels treballs que integren aquest monogràfic podem comprovar que la literatura de l'exili proposa també diferents models de relació amb l'alteritat que, sense perdre el caràcter polític inherent a la categoria mateixa d'exili, neixen del diàleg, de la trobada entre cultures. Així, en l'abast intercultural d'aquesta literatura no sols interessa com els autors (re)coneixen a l'altre o com el (re)presenten (Sanz Cabrerizo, 2008), sinó també com la idea clàssica d'alteritat es dilueix o com els conceptes de cultura «d'acollida» i «d'origen» poden arribar a ser intercanviables.

Certes representacions interculturals creen noves formes de literatura que emanen del lloc d'enunciació *exili*. Quan l'exili, com a context productor d'un substrat cultural híbrid, una «zona de fecunditat» (Jullien, 2012) que funciona a partir de la interacció dels elements pertanyents a sistemes culturals diferents, s'erigeix com un lloc de trobada/es capaç de superar la mera juxtaposició o interconnexió entre cultures amb la finalitat de generar *una cosa nova*, la literatura es constitueix com un vector transcultural. La transculturalitat, assenyala Welsch (2005), té possibilitats de fer justícia a l'estat actual del món i de la seva complexitat, on els individus decideixen cada vegada més la seva pertinença (Gutmann, 1995). S'alimenta, així mateix, de la dissociació entre la identitat cultural i nacional de l'individu, perceptible tant en la dimensió social com en la individual d'aquest. Com es pot observar en aquest número, els autors que enuncien des de de l'exili estableixen diàlegs transculturals que giren al voltant de la cerca o reivindicació identitària, és a dir, les seves obres persegueixen la caracterització d'aquesta identitat híbrida que neix del camp *in-between* (Bhabha, 2002): espais on s'articulen les diferències i les perspectives creatives dissidents (Morales, 2012). La literatura és, llavors, tant l'eina amb la qual representar la mescla, la identitat mestissa o híbrida que neix de l'exili, com la plataforma de reflexió sobre aquesta.

El producte transcultural implica una dinàmica d'influència recíproca on les cultures que es troben han de presentar la capacitat de repensar-se (Onghena, 2014). L'exili com a paradigma atresora un caràcter transgressor que resideix en la seva desvinculació amb allò hegemònic: els textos que integren la literatura de l'exili deixen d'associar-se a les narratives historiogràfiques de la nació. Davant de l'erroni exercici de comprendre l'exili a la llum dels discursos de la nació, que expulsen a la literatura de l'exili als marges, es proposen aproximacions que analitzin aquesta literatura desterritorialitzada a partir de la seva autonomia, destacant la seva contínua capacitat de «repensar-se», articulant-la entorn d'un discurs que parteixi de la crisi espacial i temporal inherent al fet exílic (Balibrea, 2017). En l'intent per representar les identitats híbrides d'aquells subjectes que viuen en la trobada cultural, la literatura de l'exili manifesta la necessitat de transgredir i redelimitar les coordenades que defineixen el concepte monolític d'identitat: nació, llengua i cànon. Conceptes com «pàtria» o «pàtria perduda» queden doncs buits de significat per a l'exiliat que camina pels carrers del país d'acollida mentre sent el pes de les seves butxaques en forma de records —càlids, dolorosos o simplement intel·ligibles—, de prejudicis o de silencis, i narra la seva cruïlla desconstruint no sols el binarisme geogràfic i temporal, sinó també els marcs formals i performatius. Els articles que inclouen aquest monogràfic presenten una varietat de temes que giren al voltant d'aquestes qüestions.

En «**Narrar la experiència de la refugiada. Estudio comparado del exilio en la literatura de Maryam Madjidi y Kim Thúy**», Purificació Mascarell traça una anàlisi comparativa de



*Marx y la muñeca* de Madjidi i *Ru* de Thúy, novel·les autobiogràfiques que narren l'experiència de l'exili, amb la finalitat de destacar temes i imatges de l'univers de la literatura desterritorialitzada, on resideix la configuració i acceptació de la identitat híbrida: la complexa relació amb la llengua materna, la seva pèrdua i recuperació, el menjar com a senyal d'identitat, la utilització del passat exòtic, la narració de petites històries del país d'origen per a visibilitzar l'heterogeneïtat de l'experiència migratòria, ocultada pel relat oficial de la història, o les condicions d'integració al país d'acollida. El seu estudi resulta paradigmàtic perquè aquestes autores, com defensa Mascarell, no són veus aïllades, al contrari: formen part d'una gran constel·lació d'autors migrants amb una producció que manifesta la necessitat que l'exili, com a constant en la literatura universal, obtingui un estatus independent en el marc dels estudis literaris.

Ángeles Sánchez Hernández també focalitza el seu treball en l'autora vietnamita exiliada al Canadà, Kim Thúy, que posa en relació amb Laura Alcoba, escriptora argentina exiliada a França en «**Lengua, exilio e identidad en dos escritoras francófonas: Kim Thúy y Laura Alcoba**». Totes dues creadores troben en la llengua *altra*, el francès, el mitjà més idoni d'expressió per a narrar la seva experiència vital. La paraula en francès és tant símbol d'alliberament com via d'expressió per a acostar-se als fets traumàtics del passat, és la base sobre la qual es sustenta la seva identitat híbrida. Ángeles Sánchez Hernández parla, a més, sobre la memòria com a recurs mitjançant el qual les autores creen relats de filiació que no sols visibilitzen la seva història individual, sinó també una altra col·lectiva, donat el calat social i històric dels fets que van motivar els seus exilis. D'aquesta manera, la literatura, com a espai de reflexió sobre la seva identitat, adquireix també una dimensió sociològica que permet contar la història de tants altres argentins i vietnamites que van haver de fugir dels seus països i tirar arrels en l'exili.

L'exili en la trajectòria literària de Joseba Sarrionandia no es limita a un fet vivencial, sinó que representa el *locus* ontològic des del qual enuncia la seva proposta intel·lectual més ferma, representada pel seu emblemàtic assaig *¿Somos como moros en la niebla?* En «**El exilio como lugar de enunciación en la obra de Sarrionandia: silencio y búsqueda de la escritura contrapuntística**» Nerea Eizagirre-Telleria estudia el viatge intel·lectual de l'escriptor basc fins a aconseguir aquest *locus* detenint-se en dos punts d'inflexió que configuren la seva identitat com a escriptor: el silenci, com l'expressió d'allò que no es pot dir, i la cerca d'una llengua pròpia que impedeixi l'alienació cultural dels parlants amb els discursos hegemònics; una llengua que reconstrueixi el significat comú de les paraules atorgant-los un nou sentit possibilitarà, segons l'autor basc, obrir un espai d'existència i de llibertat. Això ajuda a Sarrionandia a reflexionar finalment, en el citat assaig, sobre la complexitat de la mescla cultural i la seva correspondència amb la recuperació de la memòria històrica, així com visitar nombrosos fets culturals, lingüístics i literaris de la història compartida entre nord d'Àfrica i Espanya vists des d'una relació de «veïnatge».

D'altra banda, en «**El sexilio de una loca que calla sus amores proscritos: figuraciones extranjeras y fantasmagóricas en la poesía de Gabriela Mistral**», Ignacio Sánchez Osos sacseja els fonaments del cànon tradicional que ignora o fins i tot nega la subjectivitat lesbiana que configura el corpus poètic de l'escriptora xilena. Una lectura queer de la seva obra li permet analitzar la complexitat de la seva veu en l'exili, determinat aquí per la seva dissidència sexual i no tant per la seva mobilitat geogràfica. Sánchez Osos fa ús del terme *sexilli* per a definir l'espai en el qual Mistral crea una contranació, una màtria on hi ha lloc per al cos *altre*, per a una xarxa de filiacions queer que desafien les prescripcions hegemòniques de gènere, per a incorporar, des d'un lliure desplaçament, tot allò que la nació hegemònica expulsa. És un espai on l'escriptora

crea, així mateix, una llengua pròpia que només podrà ser descodificada per aquells que comparteixen la condició de sexiliats. Aquestes estratègies retòriques evidencien el reduccionisme que caracteritza el seu lloc habitual en la historiografia literària i la necessitat de definir el seu avantguardisme queer.

Com a part de la recuperació de la memòria històrica, cultural i literària de l'exili republicà espanyol de 1939, del qual s'ha dut a terme una ferma recerca durant diverses dècades, impulsada per grups com [GEXEL](#) (Grupo de Estudios del Exilio Literario) de la Universitat Autònoma de Barcelona, aquest monogràfic inclou dos treballs: «**El diablo, personaje literario del exilio español de 1939**» de María Teresa Santa María Fernández i «**La familia Coconeta y El armario de Elena: dos micropiezas desconocidas de Max Aub**» d'Esther Lázaro Sanz. Tots dos articles proposen abordar l'experiència exílica dels dramaturgs estudiats com un exemple d'integració en la pàtria d'acollida i permeten, per tant, desenvolupar altres maneres d'explicar el llegat de l'exili republicà allunyades de les estructures d'interpretació heretades del franquisme. Les obres comentades simbolitzen un llegat compartit entre Espanya i el país d'acollida, de manera que cobren veritable significació llegides des d'una mirada transnacional. Aquestes peces teatrals dinamiten, per tant, el concepte hermètic de cànon, perquè s'integren en una historiografia literària compartida o universal. María Teresa Santa María Fernández ofereix una anàlisi comparativa sobre el personatge del diable en set obres d'autors de l'exili republicà de 1939 amb la finalitat de reflexionar sobre la pervivència i actualització de mites i tradicions literàries que emanen de la ploma d'autors exiliats —el distanciament paròdic, la dimensió humana dels personatges, l'ombra de la Guerra Civil, la pervivència de la tradició bíblica, la iconografia que remet a les arts plàstiques, etc.—. Esther Lázaro Sanz, a partir d'un exhaustiu treball d'arxiu, revisa unes micropieces molt desconegudes de Max Aub que, tot i que resulten intranscendents des d'un punt de vista literari en la producció teatral de l'autor, atresoren particularitats que contribueixen a ampliar la perspectiva d'anàlisi d'un dels autors més estudiats de l'exili republicà espanyol i a reivindicar el seu perfil d'home de teatre innovador. Es tracta de productes transculturals que visibilitzen la configuració de la identitat exiliada d'Aub, a partir de la presentació d'espais íntims i quotidians en els quals ja deixava una porta oberta a Mèxic, país d'acollida.

Finalment, a propòsit de l'herència de les narratives de l'exili i dels discursos de l'heterodòxia literària que van sorgir sota el franquisme, Daniel Carlos Santos da Silva tracta en «**Memória sobre estilhaços de bombas en Barcelona**» la construcció cronotòpica de *Ramona, adiós*, novel·la embrionària en la qual Montserrat Roig, en el seu interès per la construcció d'una memòria col·lectiva de la Guerra Civil, retrata la ciutat asfixiant, autoritària i patriarcal en la qual es mouen tres generacions de dones amb una identitat marcada per la seva condició insiliar. La reflexió sobre la dimensió de l'*insili* contribueix a definir *exili* com a categoria específica del desplaçament.

Com hem observat, l'exili és un espai de creació que pot desmarcar-se de la relació entre centre i perifèria —pàtria-desterrament— abocant-se obertament a una trobada amb l'altre. Entendre la literatura de l'exili sota els discursos de la nació l'ha relegada sovint a un lloc secundari, al marge de la crítica, aïllada de la perspectiva historiogràfica tradicional, generant així dificultats d'edició i difusió de les obres. No obstant això, en aquest món *migrant*, ple d'identitats híbrides que caminen amb pedres en les butxaques, caldria preguntar-se en quina mesura les textualitats exiliades —enteses com una literatura de la trobada, desterritorialitzada i generadora de diàlegs transculturals— han abandonat els marges de la crítica literària per a ocupar el focus que, en continu desplaçament, palpita més enllà de fronteres nacionals.

La nota crítica d'aquest número va a càrrec de Max Hidalgo Nácher, que presenta «**Julio Cortázar, encuentros y desencuentros**», un text que pertany a *Vivos na memòria* de la crítica literària Leyla Perrone-Moisès, i que entronca amb el tema d'aquest monogràfic. La presentació, desenvolupada com un càlid diàleg intel·lectual amb l'autora al voltant de la seva trajectòria, ofereix les claus per a comprendre les línies de pensament, influències, lectures i vivències que entremesclen el caràcter autobiogràfic del llibre, on la vida i la literatura «es donen la mà deixant-se impregnar de la resta de sabers com ara les ciències humanes i la filosofia». «Julio Cortázar, encuentros y desencuentros» és un dels *biografemes* a través dels quals Perrone construeix la seva autobiografia, un text replet de matisos lluminosos en el qual projecta l'afecte que sentia per l'home i per l'escriptor al mateix temps que delinea a un personatge extraordinari que habitava el passatge, aquest espai també híbrid i fecund que connectava diferents realitats on no sempre el van comprendre.

La secció miscel·lània obre amb «**“El patriotismo de la mujer” (1876) de Mercedes Cabello: resignificaciones, desplazamientos y tensiones en la articulación de una genealogía feminista**» on Luz Ainaí Morales Pino formula una lectura detallada de les resignificacions del genèric «dona» que proposa Cabello amb la finalitat de caracteritzar la complexitat del discurs-objecte-realitat del feminisme vuitcentista. A continuació, en «**Soma poética. Formas y materias del cuidado con Vicente Lyu y Hernán**», Francisco Gelman Constantin proposa una relectura de l'obra de Lyu i una reversió de les teories sobre la relació entre obra i vida, diàlegs entre forma i matèria, adherides a la seva poètica. Li segueix León Felipe Barrón Roses amb «**El neobarroco y la revolución después de la revolución**». En ell analitza el concepte de revolució pròpia en l'estètica neobarroca de Severo Sarduy, qui capgira la idea a partir de la combinació de dos debats teòrics de la seva època: la crítica anticapitalista i la crítica a la metafísica occidental i al logocentrisme. Tanca el número Mauro Espinosa amb «**Una errancia vertiginosa: escritura, coleccionismo y memoria en Los emigrados de W. G. Sebald y Habla, memoria de Vladimir Nabokov**», article que part del caràcter migrant de tots dos escriptors per a fer una lectura comparada de la novel·la de W. G. Sebald i la novel·la autobiogràfica de Vladimir Nabokov, amb la finalitat de destacar les discrepàncies i distàncies entre els dos projectes d'escriptura.

Yasmina Yousfi López  
GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario) - CEDID (Centre d'Estudis sobre Dictadures i Democràcies)



# mono

44

## NEREA EIZAGIRRE- TELLERIA

El exilio como lugar de enunciación en la obra de Sarrionandía: silencio y búsqueda de la escritura contrapuntística

94

## ESTHER LÁZARO SANZ

*La familia Coconeta y El armario de Elena: dos micropiezas desconocidas de Max Aub*

135

## LUZ AINAÍ MORALES PINO

«El patriotismo de la mujer» (1876) de Mercedes Cabello: resignificaciones, desplazamientos y tensiones en la articulación de una genealogía feminista

191

## MAURO ESPINOSA

Una errancia vertiginosa: escritura, coleccionismo y memoria en *Los emigrados* de W. G. Sebald y *Habla, memoria* de Vladimir

219

**BERNAT CASTANY PRADO**, *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina*, de Nora Catelli

**IGNACIO IRIARTE**, *De tiempos, narraciones e incomodidades. Sobre El presente incómodo. Subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro*, de Nanne Timmer

**NIL NADAL**, *Una mirada sobre la folia. Reseña de Tosquelles. Curar les institucions*, de Joana Masó

**MAX HIDALGO NÁCHER**, *Un libro manifiestamente antropofágico. Reseña de Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade*, de Pauline Bachmann, Dayron Carrillo-Morell, André Masseno, Eduardo Jorge de Oliveira (eds.).

**MARIANA DOMÍNGUEZ**, *Diseño del proyecto de tesis en una investigación literaria: propuesta semiodiscursiva* de Pampa Arán

15

## PURIFICACIÓ MASCARELL

Narrar la experiencia de la refugiada. Estudio comparado del exilio en la literatura de Maryam Madjidi y Kim Thúy

63

## IGNACIO SÁNCHEZ OSORES

El sexilio de una loca que calla sus amores proscritos: figuraciones extranjeras y fantasmagóricas en la poesía de Gabriela Mistral

117

## DANIEL CARLOS SANTOS DA SILVA

Memória sobre estilhaços de bombas em Barcelona

28

## ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

Lengua, exilio e identidad en dos escritoras francófonas: Kim Thúy y Laura Alcoba

80

## MARÍA TERESA SANTA MARÍA FERNÁNDEZ

El diablo, personaje literario en el teatro del exilio español de 1939

# mis

154

## FRANCISCO GELMAN CONSTANTIN

Soma poética. Formas y materias del cuidado con Vicente Luy y Hernán

172

## LEÓN FELIPE BARRÓN ROSAS

El neobarroco y la revolución después de la revolución

# notas críticas

206

## LEYLA PERRONE- MOISÉS

Julio Cortázar, encuentros y desencuentros (MAX HIDALGO NÁCHER Traducción y presentación)

# re



María Teresa Vera-Rojas

# #26

# NARRAR LA EXPERIENCIA DE LA REFUGIADA. ESTUDIO COMPARADO DEL EXILIO EN LA LITERATURA DE MARYAM MADJIDI Y KIM THÚY

**Purificació Mascarell**

*Universitat de València*

<https://orcid.org/0000-0002-8170-9577>

Artículo || Recibido: 23/07/2021 | Aceptado: 29/11/2021 | Publicado: 01/2022

DOI 10.1344/452f.2022.26.2

[purimascarell@gmail.com](mailto:purimascarell@gmail.com)

Ilustración || © Isela Leduc – Todos los derechos reservados

Texto || © Purificació Mascarell – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || Este artículo presenta un análisis comparativo de las novelas autobiográficas *Marx* y *la muñeca*, de Maryam Madjidi, y *Ru*, de Kim Thúy, autoras que pasaron por el duro trance del exilio en países francófonos durante su infancia: de Irán a Francia y de Vietnam a Canadá, respectivamente. El objetivo es trazar un recorrido a través de estas obras de la literatura migrante para observar las similitudes narrativas y los paralelismos temáticos, la repetición de lugares comunes o imágenes que concretan la experiencia del exilio, poniendo de relieve aquellos elementos que configuran el universo imagológico particular de la literatura desterritorializada.

**Palabras clave** || Literatura comparada | Migración | Exilio | Narrativa | Identidad

**Abstract** || This article presents a comparative analysis of the autobiographical novels *Marx and the Doll*, by Maryam Madjidi, and *Ru*, by Kim Thúy, authors who went through the harsh experience of exile in French-speaking countries during their childhood: from Iran to France and from Vietnam to Canada, respectively. The objective is to trace a journey through these works of migrant literature to observe the narrative similarities and thematic parallels, the repetition of topics or images that specify the experience of exile, highlighting those elements that make up the particular imagological universe of deterritorialized literature.

**Keywords** || Comparative Literature | Migration | Exile | Narrative | Identity

**Resum** || Aquest article presenta una anàlisi comparativa de les novel·les autobiogràfiques *Marx* y *la muñeca*, de Maryam Madjidi i *Ru*, de Kim Thúy, autors que van passar pel dur tràngol de l'exili en països francòfons durant la seva infància: de l'Iran a França i de Vietnam a Canadà, respectivament. L'objectiu és traçar un recorregut a través d'aquestes obres de la literatura migrant per tal d'observar les similituds narratives i els paral·lelismes temàtics, la repetició de llocs comuns o imatges que concreten l'univers imagològic particular de la literatura desterritorialitzada.

**Paraules clau** || Literatura comparada | Migració | Exili | Narrativa | Identitat

Primero están las cifras. Y son escalofrantes. ACNUR, la Agencia de la ONU para los Refugiados, estima que el desplazamiento forzado superó los 80 millones de personas en todo el mundo a mediados del año 2020. Esta cifra total incluye 45,7 millones de personas desplazadas internas, 29,6 millones de personas refugiadas y desplazadas por la fuerza fuera de sus países, y 4,2 millones de solicitantes de asilo (ACNUR, 2020). Luego están las historias particulares de cada una de esas personas, obligadas a abandonar sus hogares como consecuencia de persecuciones, conflictos y violaciones de los derechos humanos, forzadas a instalarse en lugares ajenos y a empezar sus vidas de cero. Aunque nunca se empieza de cero: el trauma, el miedo, las carencias comunicativas, las secuelas físicas, la nostalgia... Son el equipaje que porta de por vida el exiliado. ¿Es posible trasladar al lenguaje escrito las consecuencias íntimas de la experiencia límite del exilio? Como señala Amelia Sanz Cabrerizo, estamos ante «el desafío de una hermenéutica para un mundo sin fronteras». Por ello, y como aviso a los estudiosos de la literatura, la misma autora apunta: «Quizás sea una contribución importante estudiar la representación de las identidades (des)localizadas a partir de los textos literarios» (2008: 14). Precisamente, los dos textos que van a ocuparnos son ejemplos destacados de aproximación narrativa a las vivencias del exilio y de la integración en otros países: *Marx y la muñeca* (Minúscula, 2018)<sup>1</sup>, de Maryam Madjidi, autora iraní afincada en Francia, y *Ru* (Periférica, 2020)<sup>2</sup>, de la canadiense y vietnamita Kim Thúy.

Pocos discuten que la teoría poscolonial ha supuesto una revisión, cuando no un cuestionamiento radical, de los conceptos rectores de la modernidad: sujeto, progreso, verdad, nación, identidad, literatura... Con respecto a esta última, y desde los años setenta, se ha venido poniendo en evidencia lo limitado del concepto tradicional de *literatura* y la necesidad de transgredirlo y ampliarlo para dar cuenta de fenómenos ignorados, ocultos o despreciados según los parámetros clásicos. La progresiva apertura del canon literario a nuevas voces ha incorporado, a su vez, géneros situados usualmente en la periferia: relatos de viajes, biografías, dietarios, crónicas, reportajes, memorias... Precisamente son estos géneros —su mezcla, en gran parte de los casos— los utilizados para narrar la experiencia de la migración o del desplazamiento, para contarla desde una dimensión subjetiva y psicosocial. Así, diferentes sellos editoriales españoles han dado cabida a relatos de este tipo en su catálogo reciente, sea en traducción o en su lengua original de escritura: *Jo també sóc catalana*, de Najat El Hachmi (La Butxaca, 2004); *El niño de las chabolas*, de Azoug Begag (Siruela, 2011); *Manual de exilio*, de Velibor Čolić (Periférica, 2018); *Hija del camino*, Lucía Asué Mbomío Rubio (Penguin, 2019); *Corazón que ríe, corazón que llora* y *La vida sin maquillaje*, de Marysé Condé (Impedimenta, 2019 y 2020); *Desencajada*, de Margarita Yakovenko (Caballo de Troya, 2020); *Piedras en los bolsillos*, de Kaouther Adimi (2021)...

Bajo las denominaciones de «literatura migrante»<sup>3</sup>, «literatura del refugiado» o «literatura del exilio», también bajo las etiquetas «literatura desterritorializada» o «literatura intercultural», aparecen textos entre la autobiografía y la ficción que se sitúan a caballo entre dos (o más) identidades nacionales. Se trata de unas textualidades que no requieren de



la idea de *nación* para significar y que ofrecen el retrato de identidades fragmentadas, disgregadas, híbridas, mestizas. Los casos de Maryam Madjidi y Kim Thúy son paradigmáticos en este sentido, y por eso han sido escogidos para este trabajo.

Si, como expresa Vicente Luis Mora, «el inmigrante y el narrador tienen un trabajo en común: ambos deben reconstruir una vida», si «escritura e inmigración suponen, por tanto, una reconstrucción vital» (2011: 52), cuando ambas figuras se funden en una sola, el proceso reconstructivo se vuelve más complejo si cabe. Madjidi y Thúy son migrantes y son narradoras. Y las dos trabajan sobre

la experiencia de la memoria, entendida esta como la vivencia sobre el complejo proceso existencial que afecta al ser humano en una desterritorialización forzosa, en el proceso de enfrentarse y descubrir al otro, de aprehender o negar otra cultura y a menudo otra lengua, de refundarse como individuo en un contexto radicalmente diferente; y todo ello como expresión (artística) de lo vivido y narrado en propia carne (Ruiz, 2005: 104).

Sus obras son un modelo de abordaje de esta vivencia y sus implicaciones emocionales, educativas, familiares, identitarias y, aspecto fundamental en el campo literario, narrativas. En el análisis comparado que se desgrana a continuación, se contempla cada una de estas cuestiones siguiendo la metodología propuesta por Nora Moll en el volumen de referencia firmado por Armando Gnisci (2003), una guía imprescindible para los comparatistas del siglo XXI. Noll plantea cómo la literatura de la emigración

exhibe una reflexión de tipo imagológico y representa unos procesos de desenmascaramiento de los prejuicios raciales y étnicos corrientes, estimula al lector y al comparatista a practicar una verdadera imagología hermenéutica que avance y dialogue con ella. Descubriendo las dificultades inherentes a las relaciones interculturales entre los hombres y las mujeres del mundo, esta literatura ofrece la posibilidad de reflexionar sobre cuestiones de alcance mundial (2003: 385).

Parece que el concepto de «literatura mundial», tan caro al comparatismo desde sus primeros pasos y en la base de interesantes derivas teóricas desde hace décadas, adquiere su sentido más completo y su mejor plasmación gracias a la literatura migrante. Según Homi K. Bhabha, «ahora podemos sugerir que las historias transnacionales de los migrantes, los colonizados, los refugiados políticos, todas estas condiciones fronterizas, podrían ser los terrenos propios de la literatura mundial» (2002: 29). Una literatura mundial escrita desde los márgenes —literales y metafóricos—, desde las periferias culturales, de difícil adscripción dentro de las coordenadas tradicionales (canon, nación, lengua) y dispuesta a dar fe de las causas de los «perdedores», por usar la terminología de Edward Palmer Thompson (1989: 17).

Con el objetivo de trazar las similitudes y los paralelismos entre las obras de Madjidi y Thúy, observando la repetición de lugares comunes o imágenes que concretan la experiencia del exilio y su impronta en la identidad híbrida, esta aproximación comparativa a *Marx y la muñeca* y a *Ru* busca poner de relieve aquellos elementos que configuran el universo temático particular de este tipo de literatura desterritorializada.

## 1. Huir o morir: dos familias de refugiados políticos

Los padres de Madjidi y de Thúy entran de pleno en la categoría de refugiados políticos, «aquellos que han de abandonar su país porque pelagra su vida o su medio de vida. Suelen tener más dificultades de asentamiento en el país receptor ya que a menudo hacen el cambio precipitadamente» (Micolta León, 2005: 65), por causas bélicas o por intransigencia religiosa o política. Huyen debido a una persecución ideológica, porque quedarse equivaldría a ser apresados, maltratados o asesinados. Los padres de Madjidi, cuyo compromiso político con el partido comunista les convertía en enemigos a batir en un Irán cada vez más asfixiante tras su conversión en República islámica en 1979, llegaron a Francia a mediados de los años 80, salvándose así de las terroríficas ejecuciones de prisioneros políticos iraníes llevadas a cabo en 1988 por el régimen de Ruhollah Jomeini. Como el padre Maryam le dijo a la entonces niña de seis años, «en Francia somos libres, es una democracia, hemos elegido este país porque para nosotros encarna la libertad de expresión. Ya lo entenderás algún día» (141).

La intrahistoria familiar de los Madjidi se dibuja sobre la Historia en mayúscula de Irán tal como ocurre con la historia de los Thúy en Vietnam. Pertenecientes a una estirpe acomodada y prestigiosa de Saigón, se ven despojados de sus propiedades y abocados al exilio para salvar la vida tras la invasión de su ciudad por las tropas comunistas de Vietnam del Norte. En pocos años, pasan de dedicarse a la *dolce vita* a dormir en el suelo lleno de lombrices de un campo de refugiados de Malasia y, desde allí, a convertirse en inmigrantes pobres en Canadá. La experiencia le sirve a Kim para comprender que el apego a las posesiones materiales es absurdo: «Nunca abandono un lugar con más de una maleta» (41), afirma. Los olores que remiten a bellos recuerdos o las recetas culinarias heredadas son para ella mucho más valiosos que cualquier pertenencia tangible.

## 2. Palabras borradas: la pérdida de la lengua materna

Tanto Madjidi como Thúy llegan siendo niñas a los países de acogida. En la Francia de los años 80, Maryam no tarda en comprender que, sin el idioma nacional, está destinada a quedarse fuera del sistema. Su forma de aprender el francés es muy particular: durante meses, en el colegio, se mantiene ensimismada y silenciosa, aparentemente ajena a lo que ocurre a su alrededor: «Los otros niños de la escuela la miran con un aire de falsa compasión mezclada con burlas, ella es la extranjera, la que no habla una palabra de francés, la muda, la marciana, la pobre» (123). Pero en su interior, Maryam está «gestando la lengua» y cuando por fin se pone a hablar, yo no parará. De hecho, su futuro laboral estará ligado al francés como docente. En un bello pasaje del libro, la lengua persa y la lengua francesa mantienen un tenso diálogo, del que sale vencedora la lengua de Molière: «Entonces el francés envuelve a la niña en su manto real de flor de lis y de élite» (144). El persa, metamorfoseado en una anciana melancólica, queda arrinconado y sepultado.

Si el término aculturación se acuñó para referirse al resultado del proceso de adquisición de una cultura por parte de una persona o de un grupo, que la superpone a la anterior y original: en el caso de las niñas Maryam y Kim esta aculturación no se produce por causas coloniales, sino por razones de supervivencia en países de acogida. Aunque tiene los mismos efectos de borrado y sustitución. Cuenta Thúy: «Mi madre quería que yo hablase, que aprendiera a hablar con la mayor rapidez posible en francés, y también en inglés dado que mi lengua materna se había vuelto no ya irrisoria, sino inútil» (35). Y, más adelante, admite: «Tuve que aprender de nuevo mi lengua materna, que había abandonado demasiado pronto» (114). Lo mismo hace Maryam: siendo ya una universitaria veinteañera se reconcilia con sus raíces lingüísticas y aprende el persa empezando de cero, haciendo suya la consigna que su padre no se cansaba de repetir a su madre cuando hablaban sobre la hija: «Debe avanzar con su doble cultura y conservar sus dos lenguas, porque, quiera o no, siempre será una mezcla de las dos» (146).

### 3. Arroz y pan para desayunar: la comida como seña de identidad

El filósofo argelino Mustapha Cherif afirma que «la problemática de la integración cultural es terreno baldío, los clichés y los eslóganes se imponen. Las investigaciones objetivas son escasas» (2009: 56). Y ciertamente muchos acercamientos a la integración cultural resultan tópicos o superficiales: se basan en ideas manidas pergeñadas desde la cultura receptora y no prestan atención a la experiencia real y cotidiana del Otro, sea exiliado o migrante. Si *Marx y la muñeca* y *Ru* tienen valor sociológico, además de valor estético, lo tienen porque ofrecen la vivencia del exiliado en sus detalles más nimios y menos relevantes, al menos en apariencia. ¿Es trivial el desayuno que los padres administran a sus hijos pequeños? ¿Es baladí el tipo de comida que cocinamos y consumimos, la costumbre de ciertos sabores y texturas en nuestros paladares? Quizá, desde el punto de vista de quien nunca ha tenido que cambiar de cultura a la fuerza, se trata de un aspecto que carece de importancia. Sin embargo, para la niña iraní que llega a Francia o para la niña vietnamita que llega a Canadá, no hay mayor extrañeza que pasar de las legumbres, el arroz y la carne a la leche con cacao, la bollería y las tostadas. Explica Thúy:

Cuando Marie-France, mi profesora en Granby, me pidió que describiera mi desayuno, le dije: sopa, fideos, cerdo. Me lo repitió varias veces imitando el despertar, frotándose los ojos y desperezándose. Pero mi respuesta seguía siendo la misma [...]. Entonces, ella telefoneó a casa para comprobar con mis padres la exactitud de mis respuestas. Dejamos progresivamente de desayunar sopas y arroz. Personalmente, no les encontré sustituto. Así pues, pocas veces desayuno (150).

Y el caso de Madjidi es muy similar. Durante los primeros días en París, el padre se esfuerza por acostumbrar a su familia a las novedades de la gastronomía francesa:

Mi padre ha comprado cruasanes en la panadería de enfrente. Los coloca cuidadosamente sobre la mesa, explicando que los franceses toman esa clase de bollos para desayunar. [...] Mi madre no come, yo tampoco. [...] Quiero



*lavash*, ese pan blanco iraní tan fino que parece un papel [...]. Se lo digo a mi padre. Suspira y se enfada. Estamos en Francia, aquí no puedo bajar a la calle a comprar esas cosas, tendréis que acostumbraros. Ya no estamos en Irán, así que haced el favor de comer lo que acabo de comprar (93).

Resulta muy significativo que, cuando una Maryam ya adulta se marche a China a trabajar, eche de menos con locura esos mismos cruasanes que tanto despreció durante su infancia. Como resulta significativo que el hermano menor de Thúy arrastre consigo, en cada mudanza, la vieja tostadora que nunca supo utilizar la familia de exiliados en Canadá: «Es el único trasto que lleva consigo de un país a otro, como si fuera un asidero o el recuerdo de su primer anclaje» (153). Los símbolos de la comida del país de acogida se convierten, con el paso del tiempo, en elementos incorporados a las identidades de los exiliados, en emblemas de la mezcla de culturas que configura la personalidad del nómada.

#### 4. La fascinación oriental: utilización del pasado exótico

La fascinación que despierta cualquier toque de orientalismo en la mente occidental, como estudió a fondo Edward Said (1978), tiene su raíz en la visión cuajada de tópicos y prejuicios que desde Occidente se ha vertido sobre Oriente, tratando de definirlo como su Otredad, su opuesto intelectual, estético, cultural. Un opuesto que ocupa, como manda el pensamiento binario, una posición de inferioridad dentro de la jerarquía<sup>4</sup>. De hecho, la fascinación del occidental se apoya, precisamente, en la consciencia de su dominio y superioridad con respecto a Oriente y sus habitantes. Su «diferencia» nos atrae porque es una diferencia subyugada o controlada.

Las dos autoras que aquí se analizan conocen esa atracción preñada de falsedades y supremacía. Pero también son capaces de utilizarla en beneficio propio cuando les conviene, pues ambas han jugado a veces el rol de la extranjera de oscuros orígenes para deleite de un auditorio occidental ávido de extrañezas morbosas e indoloras. Thúy admite que, en reuniones sociales, e impelida por la curiosidad de los asistentes, «les cuento retazos de mi pasado como si fueran anécdotas, números de humorista o cuentos grotescos de países lejanos con decorados exóticos, sonidos insólitos, personajes paródicos» (190). Y Madjidi, yendo más allá, utiliza su identidad mestiza para seducir y acostarse con los hombres que le gustan: «Me revuelco en mi pequeño mundo exótico, que me procura un orgullo jovial. El orgullo de ser distinta. Pero siempre ese apuro, esa voz interior que me recuerda que yo no soy todo eso, que me oculto tras una máscara, la de la exiliada novelesca» (81).

#### 5. Para siempre, entre dos mundos: aceptar la mixtura identitaria

Tanto la autora de *Marx y la muñeca* como la de *Ru* reflejan en sus libros la sensación que se experimenta cuando se deja de pertenecer a un solo lugar y se está, a caballo y para toda la vida, entre dos mundos distintos. «A medias esto, a medias aquello, nada en absoluto y todo al mismo tiempo» (185), resume eficazmente la canadiense de adopción. Ambas

escritoras deben enfrentarse con la dificultad que supone no ser identificadas por los demás como «de un solo lugar»; pero, sobre todo, deben lidiar con las implicaciones emocionales de no reconocerse a sí mismas como de un único sitio. Dice Vicente Luis Mora que «la experiencia del trasterrado o de quien está, socioculturalmente, fuera de lugar, es la de una persona que se siente extraño y falta de encaje» (2011: 53). Justamente esa falta de encaje es la que sienten Thúy y Madjidi, y la vivencia desgarrada que alimenta la intensidad de sus narraciones.

Thúy relata el día en que visita, ya como adulta trabajadora, el Vietnam abandonado años atrás: «La primera vez que fui con mis tacones altos, mi falda recta y mi cartera a un restaurante escuela para niños desfavorecidos, en Hanói, el joven camarero de mi mesa no comprendió por qué le hablaba en vietnamita» (111). Pese a la característica forma del rostro y de los ojos, pese a la lengua empleada para comunicarse, el camarero identifica a Kim como una mujer extranjera, una profesional que ha llegado de un país occidental y debería hablar inglés o cualquier otra lengua de allá. A Madjidi le ocurre algo similar cuando va de viaje a Irán. Agotada de cargar con una doble identidad que nunca es una identidad «completa» o «verdadera» a ojos de los demás, acaba por espetar: «En Francia me dicen que soy iraní. En Irán, me dicen que soy francesa. ¿Quieres mi doble cultura? Pues te la regalo, carga con ella y ya me dirás si es una *hermosa riqueza* o no» (16).

Y, sin embargo, Madjidi y Thúy demuestran, en la complejidad de sus vivencias y en las problemáticas que han tenido que asumir, en sus tremendos aprendizajes vitales, que la identidad mixta o mestiza pone en cuestión el valor de las identidades monolíticas para construir un futuro en común sobre los ejes de la diversidad y la igualdad. Las dos escritoras consiguen trasladar que el *patchwork* identitario<sup>5</sup> del migrante es una realidad contemporánea de primer orden y de obligatoria consideración. Como afirma García Canclini, estamos ante «la necesidad de hablar de sujetos interculturales, o sea, de entender la interculturalidad amplia, propia de un mundo globalizado, como un factor constituyente, decisivo, en la configuración actual de la subjetividad» (2004: 160).

En este sentido, resulta muy interesante observar el paralelismo que se establece entre forma y fondo en ambos libros: comparten una estructura basada en la fragmentación, el retazo y la discontinuidad. No existe un hilo conductor que organice el discurso de forma cronológica, sino que la narración va dando saltos temporales mediante constantes anacronías (analepsis y prolepsis). Esos saltos recuerdan a los que da la memoria humana cuando trata de rememorar las experiencias pasadas para contarlas a otra persona.

¿Sirve mejor la escritura a retales para contar la historia de fragmentación vital que supone un exilio? Si se dibuja un *patchwork* identitario como fondo, como forma se ofrece un *patchwork* narrativo compuesto por recuerdos, anécdotas, cuentos, breves historias de familiares, amigos o conocidos, salpicaduras de reflexiones, referencias al pasado, al presente y al contexto histórico, etc. Sostiene Yolanda Onghena:

La mezcla no gusta; es inquietante. Desconcierta por tratarse de diferentes elementos, de los cuales algunos pueden ser cercanos o conocidos y otros

desconocidos. Pero la gran incógnita, lo que realmente preocupa, es el resultado imprevisible de la mezcla en la que la totalidad emerge de las interacciones entre las partes y donde todas estas totalidades emergentes son la complejidad social irreductible que caracteriza el mundo contemporáneo (2014: 27).

Hay mezcla en la identidad híbrida de las autoras como la hay en las textualidades fragmentarias, descosidas y de difícil clasificación genérica que brindan a los lectores.

## 7. La historia en minúscula: el protagonismo del ser anónimo

«La historia de Vietnam, la que se escribe con H mayúscula, desbarató los planes de mi madre» (12), dice Kim Thúy en su libro, asumiendo que el discurrir bélico, político y económico de las naciones choca con los sueños y los proyectos de las personas desbaratándolos sin remedio. Como las cuentas de un collar roto que se dispersan por el suelo, las historias de los afectados por una guerra, un cambio de régimen o un episodio de violencia, se pierden hasta quedar sepultadas por el alud gigante de la Historia en mayúscula. Por eso también dice Thúy que le gusta rescatar estas pequeñas historias para que no se olviden, para que alguien las aprecie como un legado al margen de los libros oficiales: «Cuento estas anécdotas a mi hijo Pascal para conservar en mi memoria un fragmento de historia que nunca encontrará su lugar en los bancos de la escuela» (60).

Hay muchas historias en minúscula dentro de la narración de Kim. No en balde ella está convencida de que el peso de la historia muda de Vietnam se sostiene sobre los hombros de las mujeres trabajadoras, de las ancianas humildes y silenciosas que venden sopa por las calles, portadoras de la esencia de lo colectivo —también el símbolo de la mujer anciana como síntesis de las esencias persas es fundamental en Madjidi—. Thúy recupera, entre muchas otras, la historia del cirujano Vinh, que todos los días barre la entrada de un templo en agradecimiento al sacerdote que salvó la vida de sus cinco hijos en plena guerra. O la historia de la vietnamita anónima perdida en el Bronx, cuyas palabras Kim tradujo al inglés a los policías que la encontraron. Su único deseo era regresar a casa y no cesaba de preguntar por dónde volver a «la jungla, su jungla» (118).

También Madjidi recoge historias minúsculas y las injerta en su propia historia vital, creando una urdimbre de mini-historias de dolor, pérdida y desubicación, y dando a conocer esa voces ocultas u olvidadas:

Quisiera pasarme la vida recogiendo historias. Historias hermosas. Las guardaría en una bolsa y me las llevaría. Y, en el momento propicio, se las regalaría a un oído atento para ver cómo nace la magia en su mirada. Quisiera sembrar historias en los oídos del mundo (31).

De un modo muy original, y que enlaza con la tradición persa del relato oral de raigambre popular, Madjidi narra estas historias —la de Abbas, el fusilado; la de su tío represaliado en prisión— como si se tratara de cuentos tradicionales. Si en la práctica tradicional son las mujeres las que cuentan cuentos a sus hijos para entretenerlos o calmarlos, la escritora Maryam asume ese rol de «cuentacuentos» para trasladarnos la memoria de los perdedores. De hecho, la marca de género en *Marx y la muñeca* y en *Ru*

se hace muy evidente en esta voluntad explícita por recuperar las vidas que el relato oficial, heteropatriarcal y canónico, deja en nota al pie o, directamente, ignora.

## 8. Diferencias entre *Marx y la muñeca* y *Ru*: gratitud e indulgencia

Aunque las similitudes entre ambas obras, como se ha expuesto hasta aquí, son numerosas y profundas, también es cierto que entre los textos existen dos diferencias significativas que merece la pena señalar.

La primera diferencia se encuentra relacionada con la actitud hacia el país de acogida que recibió a las dos autoras siendo niñas y en circunstancias límite para sus familias. En el caso de Canadá, Thúy tan solo tiene palabras de agradecimiento hacia aquel «ejército de ángeles que habían sido lanzados en paracaídas sobre la ciudad para prodigarnos un tratamiento de choque» (41). La autora perdona y comprende los pequeños fallos que cometieron las personas que les ayudaron a instalarse. Disculpa la ocasión en que, sin saberlo, les compraron colchones de segunda mano llenos de pulgas, o aquella otra en que les regalaron ropa y su padre llevó durante mucho tiempo un suéter de mujer, sin ser consciente de ello, porque nadie les había explicado la diferencia estética. Thúy da las gracias a los canadienses por el tiempo invertido en echarles una mano: ahora que ella es adulta, entiende que el tiempo es la posesión más preciada, y compartirlo, el mayor regalo. Además, valora el esfuerzo que sus maestras hicieron para incorporarla al sistema educativo.

Madjidi, en cambio, resalta la falta de empatía o, directamente, la sensación de invisibilidad que tuvieron que soportar su madre y ella al llegar a Francia. Rememora las tardes en un parque, tristes y aisladas en un banco, mientras el resto de madres y niños se relacionaban entre sí, ignorándolas. O cuestiona el proceso de «integración» practicado por el sistema académico francés. Maryam fue destinada a una clase especial junto con otros críos llegados de diversas partes del mundo. Allí asimiló que había dos grupos sociales muy marcados y que debía huir del que le había sido asignado por el destino: «Quiero ir a la clase normal. Me interesa esa clase porque es la de los auténticos franceses. Yo quiero ser como ellos: ordinaria, normal, francesa. Todo ocurre allí. Aquí huele a miseria y a exclusión» (136). No extraña que el colegio sea descrito metafóricamente como «una lavandería», donde se ejecuta un inopinado proceso de «limpieza», de borrado del bagaje cultural y lingüístico que trae el alumnado migrante: «Extraña manera de acoger al otro [...] Olvida de dónde vienes, aquí ya no cuenta» (138). En este sentido, el planteamiento de Madjidi resulta interesante porque no elude las aristas y los conflictos que presenta todo proceso de integración del extranjero.

La segunda diferencia entre las dos obras está asociada a las relaciones paternofiliales entre las autoras y sus progenitores. Thúy valora sin fisuras el sacrificio realizado por sus padres a la hora de empezar de cero en un país desconocido y en una posición social nueva para dos personas de procedencia acomodada y con nula experiencia en labores manuales: «Por nosotros, no veían las pizarras que borraban, los aseos de escuela que

fregaban, los rollitos de primavera que repartían. Lo único que veían era nuestro porvenir» (25). Sin embargo, Madjidi se muestra crítica con las decisiones y las actitudes de sus padres una vez instalados en Francia y, en especial, exhibe escasa indulgencia hacia su madre, a quien acusa de regodearse en la tristeza y la apatía: «La nostalgia, ese agujero negro en el que querías ahogarte y ahogarnos a nosotros contigo» (102).

Hay cuestionamiento de Madjidi hacia los padres que la empujan al exilio con seis años, mientras que hay una amplia gratitud en Thúy por el tremendo esfuerzo hecho por su familia para recuperar la estabilidad perdida. Desde los mismos títulos de los libros, se evidencia esta distinción. Se trata de títulos que contienen metáforas fundamentales para entender las condiciones del proceso de reconstrucción vital y narrativo que se relata.

En el caso de Madjidi, con *Marx y la muñeca* se alude a los ideales comunistas y a la infancia de Maryam: los libros y los juguetes quedan enterrados en Irán junto con los cadáveres de muchos compañeros ideológicos de los padres. Por eso la narración se apoya en la doble metáfora de «enterrar» y «desenterrar». Afirma la autora: «Escribiendo, desentierro los muertos. ¿En eso radica mi escritura, pues? ¿En el trabajo de un sepulturero al revés?» (40). Arrancados de su tierra y trasplantados a otra distinta y lejana, los padres de Madjidi nunca se desprenderán de la nostalgia. No extraña que la frustración, la melancolía o la rabia impregnen el carácter de Maryam desde pequeña y que, ya de adulta, la obliguen a «desenterrar» sus propios fantasmas en sesiones de psicoanálisis o a «desenterrar» el alfabeto persa para reaprender su lengua materna. Se acomete un esfuerzo para horadar las capas de tierra dura y compacta, y hacer aflorar traumas y conflictos íntimos.

La metáfora que propone Thúy en su título, en cambio, sugiere aceptación y conformidad ante los virajes que da la vida: *Ru* significa «arroyo» en francés y «arrullar» en vietnamita. La autora entiende la vida como un río que fluye, salvando meandros y adaptándose a los baches del camino, en constante circulación, bajo el arrullo que produce el movimiento. La familia de Thúy se adapta y logra germinar en la nueva tierra; de hecho, tras décadas de esfuerzo, la mayoría de hermanos y primos consiguen prosperidad económica y una buena situación social. De la metáfora de la tierra a la del agua. Dos elementos contrapuestos con valores simbólicos distintos, pero vinculados a la naturaleza, a las raíces, al sentido de la vida.

\*\*\*

En un interesante artículo publicado en *El País*, el periodista Jorge Morla recogía el valioso testimonio de varios escritores migrantes afincados en España: Quan Zhou Wu, Mohamed El Morabet, Najat el Hachmi y Margaryta Yakovenko, todos ellos jóvenes, junto con la veterana Monika Zgustova. Cerraba la pieza con estas palabras:

Identidades mixtas, voces partidas, personalidades que buscan su propia patria entre el desarraigo. «Al final», resume Monika Zgustova, «en realidad ese es el mundo al que nos dirigimos. Todas las literaturas se mezclarán, de la misma manera que todas las culturas se están mezclando», cree. «Uno irá a una librería y poco importará de dónde sea el autor, porque todos somos, y seremos, un



poco de muchos sitios». La conclusión literaria (y literal) es por tanto obvia: no diga bichos raros. Diga pioneros (2020).

Pioneros de la literatura mundial, esa idea que acarició Goethe con su *Weltliteratur* y que ahora, más que nunca, está abandonando su dimensión utópica para convertirse en una realidad literaria. Porque, ¿dónde clasificar a estos autores, incluidas Madjidi y Thúy? Y, sobre todo, ¿por qué encajarlos en una tradición estanca y, tal vez, obsoleta? ¿Qué sentido tienen las fronteras políticoadministrativas a la hora de abordar la literatura hoy, en plena era de la comunicación digital inmediata y de la migración constante?

La diferencia entre los exiliados anteriores y los de nuestro tiempo es la escala: nuestro tiempo —con su guerra moderna, su imperialismo y las ambiciones cuasiteológicas de los gobernantes totalitarios— es ciertamente la era del refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva (Said, 2005: 180).

En efecto, estamos en la era del migrante. Su ímpetu vital debe abrir no solo nuevos horizontes sociales, económicos, ecológicos o culturales, también debe sacudir los cimientos de los estudios literarios y ayudar a replantearlos desde ópticas que permitan su éxito, cuando no su supervivencia, en el siglo XXI. Como apunta el escritor martiniqués Patrick Chamoiseau en un bello opúsculo de reciente publicación, «el *Homo sapiens* también es, sobre todo, un *Homo migrator*» (2020: 35). Entender esta dimensión humana y sus reflejos en la literatura es la mejor garantía de futuro para las humanidades.

## Bibliografía citada

- ACNUR (2020): «El desplazamiento forzado supera los 80 millones de personas a mediados de 2020 en un momento en que la COVID-19 pone a prueba la protección a personas refugiadas en todo el mundo», *ACNUR España*, <<https://www.acnur.org/noticias/press/2020/12/5fd100c94/el-desplazamiento-forzado-supera-los-80-millones-de-personas-a-mediados.html>>, [09/12/2020].
- BHABHA H. K. (2002): *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- CHAMOISEAU, P. (2020): *Hermanos migrantes*, València: Pre-Textos.
- CHERIF, M. (2009): «Diálogo de las culturas y la inmigración» en Duque, F. (coord.), *Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 51-72.
- FRAGA, E. (2013): «El pensamiento binario y sus salidas. Hibridez, pluricultura, paridad y mestizaje», *Revista Estudios Sociales Contemporáneos*, 9, 66-75.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona: Gedisa.
- MADJIDI, M. (2018): *Marx y la muñeca*, Barcelona: Minúscula.
- MICOLTA LEÓN, A. (2005): «Teorías y conceptos asociados al estudio de las migraciones internacionales», *Trabajo Social*, 7, 59-76.
- MORA, V. L. (2011): «La identidad migrante y su reflejo literario en libros sobre inmigración en los Estados Unidos», *Impossibilia*, 2, 48-62.
- MORLA, J. (2020): «La literatura híbrida se abre camino», *El País*, <[https://elpais.com/cultura/2020/01/28/babelia/1580223553\\_062070.html](https://elpais.com/cultura/2020/01/28/babelia/1580223553_062070.html)>, [01/02/2020].
- ONGHENA, Y. (2014): *Pensar la mezcla. Un relato intercultural*, Gedisa: Barcelona.

- RODRIGO ALSINA, M. (2009): «La identidad como *patchwork*», *I/C - Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 285-305.
- RUIZ SÁEZ, A. (2005): «Desterritorialización y literatura. Literaturas de exilio y migración en la era de la globalización», *Migraciones y Exilios*, 6, 101-112.
- SAID, E (1978): *Orientalism*, New York: Vintage Books.
- SAID, E. (2005): *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Barcelona: Debate.
- SANZ CABRERIZO, A. (2008): *Interculturas/Transliteraturas*, Madrid: Arco Libros.
- SEGARRA, M. (2014): «Literaturas migrantes. *Jo també soc catalana*, de Najat El Hachmi», *Mètode. Science Studies Journal*, 81, 72-77.
- THOMPSON, E. P. (1989): *La formación de la clase obrera en Inglaterra* [1963], Barcelona: Crítica.
- THÚY, K. (2020): *Ru*, Periférica: Cáceres.

---

<sup>1</sup> Publicada un año antes en Francia como *Marx et la poupée*, en el sello Le Nouvel Attila. En este artículo, el texto se cita siempre por su traducción al castellano, indicando tan solo el número de página.

<sup>2</sup> Publicada en 2009 en Canadá con el mismo título por la editorial Libre Expression. Como se indica en la anterior nota, aquí se cita la traducción al castellano por su número de página.

<sup>3</sup> Al respecto, téngase en cuenta la siguiente apreciación: «Muchos escritores englobados bajo el término de “literatura migrante” rechazan esta etiqueta, que consideran asimismo excluyente o, en cualquier caso, que los convierte, según ellos, en autores de “segunda categoría”. Por ello, un conjunto de creadores de orígenes diversos (incluyendo a franceses de pura cepa, como se dice en una expresión de tintes racistas) creó hace pocos años otro concepto, el de “littératuremonde” (“literatura-mundo”), en un intento de superar estas categorizaciones» (Segarra, 2014: 72).

<sup>4</sup> Sobre estas dinámicas jerárquicas del pensamiento binario occidental y su superación a partir de los conceptos postcoloniales de hibridez o mezcla, centrales en este artículo, puede verse el interesante trabajo de Eugenia Fraga (2013).

<sup>5</sup> Para profundizar en esta idea de la identidad como *patchwork* se aconseja revisar el trabajo de Miquel Rodrigo Alsina (2009).

# #26

# LENGUA, EXILIO E IDENTIDAD EN DOS ESCRITORAS FRANCÓFONAS: KIM THÚY Y LAURA ALCOBA

**Ángeles Sánchez Hernández**  
*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Artículo || Recibido: 25/07/2021 | Aceptado: 29/11/2021 | Publicado: 01/2022  
DOI 10.1344/452f.2022.26.3  
angeles.sanchez@ulpgc.es

Ilustración || © Andrés Müller – Todos los derechos reservados

Texto || © Ángeles Sánchez Hernández – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons







**Resumen** || El artículo presenta la obra de dos escritoras de lengua francesa, Kim Thúy y Laura Alcoba, que han sufrido el exilio y que habitan en dos países de asilo distintos: Canadá y Francia. Las dos despliegan una narración que articula la ficción y la realidad de forma innovadora para dejar constancia de una experiencia del exilio compartida con otras personas; en buena parte, la toma de la palabra pública con sus novelas trata de dar voz a estas vivencias silenciadas. La problemática de la identidad adquiere una dimensión primordial en cuya construcción el elemento familiar se instaura como fundamento esencial. El ensamblaje de la identidad de ambas escritoras se construye entre el presente y el pasado revisitado desde la edad adulta. En sus novelas, las narradoras de sus historias reivindican la construcción identitaria híbrida o transcultural, rasgo que caracteriza su personalidad literaria. La singularidad que une a Alcoba y Thúy yace en la elección de una lengua otra que la materna, que las dos conocen sobradamente; sin embargo, el francés es elegido para dar testimonio de su recorrido vital. Este estudio trata de constatar el porqué de esa elección que les ha dado la libertad íntima de expresión para contar su exilio y su integración.

**Palabras clave** || Lengua | Exilio | Identidad | Laura Alcoba | Kim Thúy

**Abstract** || This article presents the work of two French-language writers, Kim Thúy and Laura Alcoba, who have been exiled and live in two different countries of asylum: Canada and France. Both deploy a narrative that articulates fiction and reality in innovative ways to record their experience of exile shared with others; to a large extent, their novels' public speaking is an attempt to give voice to these silenced experiences. The assemblage of the identity of both writers is constructed between the present and the past revisited from adulthood. In their novels, the narrators of their stories claim a hybrid or transcultural construction of identity, a trait that constitutes the basis of their personality as writers. The singularity that unites Alcoba and Thúy lies in the choice of a language other than their mother tongue, which they both know well. However, French, which they learned later, is chosen to bear witness to their life's journey. This study attempts to determine the reasons for this choice, which gave them the intimate freedom of expression to tell the story of their exile and their integration at the same time.

**Keywords** || Language | Exile | Identity | Laura Alcoba | Kim Thúy

**Resum** || L'article presenta l'obra de dues escriptors de llengua francesa, Kim Thúy i Laura Alcoba, que han sofert l'exili i que habiten en dos països d'asil diferents: Canadà i França. Les dues despleguen una narració que articula la ficció i la realitat de manera innovadora per a deixar constància d'una experiència de l'exili compartida amb altres persones; en bona part, la presa de la paraula pública amb les seves novel·les tracta de donar veu a aquestes vivències silenciades. La problemàtica de la identitat adquireix una dimensió essencial en la construcció de la qual l'element familiar s'instaura com a fonament essencial. L'assemblatge de la identitat de totes dues escriptors es construeix entre el present i el passat revisitat des de l'edat adulta. En les seves novel·les, les narradores de les seves històries reivindiquen la construcció identitària híbrida o transcultural, aquest tret caracteritza la seva personalitat literària. La singularitat que uneix a Alcoba i Thúy jeu en l'elecció d'una llengua altra que la materna que les dues coneixen àmpliament; no obstant això, el francès és triat per a donar testimoniatge del seu recorregut vital. Aquest estudi tracta de constatar el perquè d'aquesta elecció que els ha donat la llibertat íntima d'expressió per a explicar el seu exili i la seva integració.

**Paraules clau** || Llengua | exili | identitat | Laura Alcoba | Kim Thúy

## 0. Introducción

El presente estudio se centra en las obras de Laura Alcoba (La Plata, 1968) y de Kim Thúy (Saigón, 1968), quienes comparten la experiencia del exilio, y, desde ese punto de partida, tejen sus tramas literarias. En su infancia, ambas escritoras huyen de sus países respectivos por cuestiones políticas a una edad similar, a los diez años. Sus lugares de origen son diferentes cultural y geográficamente, pero ellas encuentran en la lengua francesa el mejor medio de expresión. La relación con el francés difiere en ellas; este idioma formaba parte de la infancia de Kim Thúy por ser la lengua de cultura en Vietnam en la época colonial, y su familia se había educado en ella; sin embargo, para Laura Alcoba el francés debe ser aprendido en su infancia para poder reunirse con su madre en París. Las dos autoras comparten una plena integración en los países de adopción: Canadá y Francia. Las obras en las que nos basaremos serán por parte de Thúy: *Ru* (2009), *Vi* (2016); y del lado de L. Alcoba: *Manèges* (2007), *Le bleu des abeilles* (2013) y *La danse de l'araignée* (2017).

La vivencia de la expulsión o la huida del país nativo deja una huella psíquica en el individuo que la soporta; la experiencia del exilio perturba la relación humana con el tiempo, el espacio y la identidad (Pénicaud, 2015). Por tanto, la problemática de la identidad adquiere una dimensión singular en la persona migrante; en esa perspectiva, las narradoras de estas novelas retornan al pasado y van presentando una realidad fragmentada que dialoga con el presente. Cuando E. W. Said habla de sus vivencias, tras la partida de Palestina, afirma que los lugares por los que transcurrió su vida, desde Jerusalén a EE. UU., «poseen una red compleja y densa de valencias que ha constituido una parte muy importante de mi proceso de crecimiento, de mi asunción de identidad y de la formación de mi conciencia de mí mismo y de los demás» (Said, 2001:14). En ese proceso de formación personal, la lengua puede considerarse una patria esencial en la construcción del ser humano al traspasar los límites de fronteras políticas o territoriales, permitiendo que la asunción de identidad, así como la toma de conciencia de mí mismo y de los demás, se realice sin traumas.

Los escritores en situación de exilio realizan con frecuencia una búsqueda ligada al problema de la identidad (Riendeau, 2009: 137), cuya fundamentación reside en un proceso de aculturación en el que intervienen diferentes aspectos relativos a las culturas que entran en contacto y al modelo de integración de los países de asilo (Mata Barreiro, 2004: 41). Existe una cierta confusión entre los términos de aculturación o transculturación; según el diccionario, la aculturación implica incorporar a un individuo elementos de otro grupo cultural y la transculturación comprende la recepción de formas de cultura procedentes de otro grupo que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias<sup>1</sup>, creando así una nueva identidad cultural fruto de la hibridación. Compartimos la opinión de Pérez-Brignoli (2017: 102) al afirmar que «en el mundo globalizado que se impone a finales del siglo XX, todo es hibridez y mestizaje, de modo que se constata una vez más que no existe la pureza cultural». Las obras de estas dos escritoras muestran las múltiples conexiones entre las experiencias del pasado en el país natal y su relación con la construcción de la identidad de las múltiples narradoras en las que

van dispersando los datos de sus biografías poniendo de relieve una identidad híbrida.

El éxodo constituye una característica del mundo contemporáneo que obliga al sujeto migrante a entrar en un proceso de interiorización paradójico; por una parte, tiene que abandonar lo que era y, por otra, debe actualizar lo que le constituye en el presente. La escritura se convierte así en «un espace spécifique d'expression et d'articulation de ces états existentiels en nous amenant à la réflexion sur l'expérience de cette existence "hors du monde" des écrivains» (Quang Pham, 2020: 143). Según Alexis Nouss (2015) toda tentativa de pensar la experiencia del exilio exige una reflexión desde una doble perspectiva: la individual y la colectiva. K. Thúy y L. Alcoba, al revisar su pasado, se integran en la historia de aquellos con quienes compartieron la salida del país de origen. El trabajo de memoria que acometen los escritores exiliados es susceptible de hacer comprender mejor la historia de las sociedades surgidas de comunidades «ethnoculturelles» (Mata Barreiro, 2020: 29), lo que refuerza el potencial intercultural de la escritura migrante.

Generalmente, el exilio se vive como una ruptura o, al menos, como una fractura; pero lo que el exiliado llora no es la pérdida de una parcela de tierra, sino que lamenta la pérdida de la relación con el ser que ha perdido y que le definía; no se trata de una cuestión de «tener» sino de «ser» (Bianchi, 2005: 1). El individuo en el exilio siente esta privación como un castigo de duración indeterminada y del que le quedan secuelas que le recuerdan con insistencia su condición. Laura Alcoba y Kim Thúy confirman la necesidad de recoger las vivencias que han constituido su identidad presente, pero enraizándolas en su infancia en el país natal para dejar testimonio escrito de la colectividad de exiliados que las experimentaron. La diferencia entre ambas estriba en que Thúy pertenece a un país colonizado durante años por los franceses, elemento que se irá revelando a través de sus obras en distintos aspectos en los que afectó a su familia.

La problemática del exilio está a menudo anclada en la cuestión del olvido, que se articula como un fantasma inconsciente de la traición (Desplechin, 2015: 45). En el caso de Laura Alcoba veremos que esa percepción de traición al pasado, a los acontecimientos vividos, se desvela desde el comienzo de su libro, *Manèges*. El sentimiento de traición y de exilio interior no necesita de grandes hechos históricos ni del abandono de países, en ocasiones basta con sentirse fuera del lugar que la sociedad había determinado para alguien, como en el caso de la escritora Annie Ernaux (Lillebonne, 1940), quien sitúa sus textos dentro de lo que ella denomina «auto-socio-biographie»; Laura Alcoba afirma sentirse influenciada por su proyecto literario (Menestrina, 2020: 68). El exilio constituye en ocasiones una metáfora del sentimiento de exclusión social, permanecer como un ser marginal en una sociedad o en un territorio, aunque se haya nacido en él. Comprobamos con Annie Ernaux que el sentimiento de marginalidad social hace que el individuo construya su identidad en un espacio intermedio, en «l'entre-deux» en terminología de Fabrice Thumerel (2004).

## 1. Relato de filiación e identidad en la escritura migrante francófona

Las obras de K. Thúy y de L. Alcoba elaboran sus relatos a través de la historia de cada una de sus familias. Dentro de la literatura francesa, los llamados *récits de filiation* han proliferado de forma notable desde los años ochenta del siglo pasado hasta la actualidad. Este tipo de narraciones poseen la originalidad de realizar una investigación sobre la ascendencia del personaje frente a la autobiografía o la autoficción, que se fijan más en la evolución cronológica del personaje. Dominique Viart (2009: 96), apoyando su teoría sobre los hallazgos de la reflexión psicoanalítica, justifica la expansión de esta tipología narrativa frente a la autobiografía por la incapacidad del ser humano, y por consecuencia del escritor autobiográfico, para acceder a su propio inconsciente. Por esa razón, considera que los escritores sustituyen la investigación de su interioridad por la de la búsqueda en la anterioridad de su familia, siguiendo así los presupuestos de la teoría analítica que asegura que el sujeto forma su psiquismo en los primeros años de vida. Las dos autoras, desde su madurez, vuelven la mirada hacia la infancia en sus países de origen y reviven esa experiencia a partir del momento crucial en el que debieron abandonar la tierra de sus antepasados para ir recorriendo el camino de construcción entre las dos culturas. Para Viart, este tipo de relatos de filiación está unido a una época más que a una escuela literaria, y responde a la necesidad de la literatura de no ignorar hechos que no son solo personales o familiares, sino que tienen un calado social e histórico.

Existe una exigencia de reivindicación social de dejar testimonio escrito de vivencias difíciles como la experiencia del exilio por parte de los protagonistas de la ficción francesa contemporánea. Alexandre Gefen (2016: 420) confirma que estos personajes son individuos frágiles, olvidados por la Historia, y que pertenecen a comunidades devastadas. La dimensión social de las obras de las escritoras que ocupan este estudio ha sido resaltada por ellas con claridad. Laura Alcoba confirma su intención de acometer un proyecto literario relacionado con la autobiografía, pero ignorando la parte de 'auto' para incluir una dimensión comunitaria: «Je vais évoquer cette folie argentine et toutes ces personnes emportées par la violence [...] je pense bien souvent aux morts, mais aussi parce que je sais qu'il ne faut pas oublier les survivants» (Alcoba, 2007:14). Aunque el objetivo personal final es tratar de olvidar aquellos acontecimientos vividos en su infancia por medio de la elucidación de los hechos.

En una entrevista, Alcoba declara: «no estoy trabajando sobre mi historia personal sino con una historia que tiene que ver, en parte, pero que se conecta a partir de la historia de otros» (Menestrina, 2020: 69). Su forma de contar los acontecimientos recurre a situaciones o anécdotas personales, tratando de obviar los momentos más íntimos que manifestaran sentimientos o emociones personales; en esta perspectiva, su obra enlaza con el proyecto de escritura de Annie Ernaux, cuyo exilio es interior, producido por un sentimiento de traición, hacia sus padres y su clase social, a través de su estilo seco y áspero, disecciona la realidad vivida como con un bisturí, plasmando los hechos vividos de la forma más objetiva posible. Alcoba reconoce partir de la memoria personal en sus libros, pero lo hace para alcanzar la colectividad. En una perspectiva similar, Kim Thúy redacta



sus obras partiendo de su mundo íntimo y familiar, abarcando las vivencias de otros muchos *boat-people*. Ella misma lo constata al encontrarse con otros vietnamitas exiliados que le dicen: «tu as raconté mon histoire. C'est l'univers dans lequel on a vécu» (Rivières, 2010). La escritora canadiense cree que para ser comprendidos en su diversidad los exiliados deben explicar sus diferencias (Malavoy, 2016).

Muchos de los relatos del exilio francófono revisan la historia personal para tratar de ligar el pasado familiar en el país de origen y las vivencias en la tierra que les da asilo. El debate íntimo sobre la identidad de estos escritores está presente en buena parte de sus novelas en las que resulta fácil identificar al protagonista con la biografía del autor. El debate personal trasciende al ámbito comunitario para analizar la reubicación en la tierra de asilo. El relato de filiación constituye una narrativa que se ajusta al análisis y a la descripción de las experiencias de estos escritores cuya vida se ha visto obligada a compartir dos culturas y, con frecuencia, dos lenguas. Las publicaciones de K. Thúy y L. Alcoba están vinculadas íntimamente con su infancia en el país natal y su adolescencia en el nuevo país de acogida. Sus historias se insertan en procesos históricos que han marcado sus países, tanto Vietnam como Argentina. En el primer caso, la huida de vietnamitas tras la implantación del régimen comunista y, en el segundo caso, la dictadura militar de J. Rafael Videla.

El relato de Alcoba parte de las vivencias de la persecución política como hija de activistas montoneros; no se trata del relato de sus padres en torno al conflicto, sino de la visión de la niña que «da cuenta de una subjetividad distinta a la que se perfila en los discursos que recrean el activismo político de los años setenta como heroico» (Rey de Castro, 2017: 216). Kim Thúy retorna a su huida de Vietnam, aunque precisa, en relación a su situación de exiliada, que no puede utilizar la palabra 'exiliada' porque no fue ella quien tomó la decisión de salir del país y que no tiene la misma unión que sus padres con Vietnam. Sin embargo, afirma que las vivencias de aquel momento y su experiencia de refugiada no desaparecen nunca<sup>2</sup>: «On n'enlève pas ça de quelqu'un. Comme on dit en bon Québécois 'on peut sortir la fille du lac mais pas le lac de la fille', je dirais la même chose pour cette expérience ». Aunque las personas logren salir del campo de refugiados la experiencia permanece en ellos.

Los textos de estas escritoras toman la palabra pública ante la sociedad a la que alude Déborah Lévy-Bertherat (2017: 20-21):

Les enfances meurtries suivent un cheminement sinon vers l'âge adulte ou même la puberté (la sexualité et la séduction n'y ont pas leur place), du moins vers une affirmation de soi par le verbe. Le mutisme des petites filles, leurs échecs, leurs souffrances, sont autant de sources d'où jaillit, paradoxalement, le souffle d'une parole libérée, investie d'une mission mémorielle et vitale: témoigner pour les disparus.

La afirmación pública por medio de la palabra es necesaria para dar a conocer los silencios de todos aquellos que no pudieron dar a conocer su sufrimiento, silenciando así el fantasma inconsciente de la traición del que habla Desplechin (2015: 45); traición a aquellos que fueron asesinados en

la llamada «casa de los conejos», con quienes compartió su vida durante meses, o traición a todos los desaparecidos argentinos.

En el último siglo, las migraciones se han producido de forma masiva; de ahí, la necesidad de contar las historias vividas para aportar visibilidad a realidades que la Historia no ha contado. La literatura pone cara a esos desconocidos y logra dar enfoques distintos al discurso histórico. Los relatos de filiación proponen nuevas aproximaciones a la memoria colectiva de los pueblos; sin embargo, estos relatos no tratan de organizar el pasado para dar sentido al presente, sino que solo son útiles a estos escritores «para rehacer el vínculo y comprender *cómo se llegó allí*» (Viart, 2019). En las obras de Laura Alcoba y de Kim Thúy, observamos este relato de la historia reciente de dos exiliadas que no proponen al lector historias exóticas ni tampoco historias de miserabilismo, a pesar de haber pasado por situaciones inhumanas. La construcción de la identidad en ambas novelistas, forjada en el exilio, se basa en la integración de ambas culturas de las que no desean desprenderse porque constituyen un elemento enriquecedor.

En la actualidad, las identidades culturales no son exclusivamente nacionales, sino que existen otros elementos que permiten su identificación. Esto hace que, en el mundo globalizado en el que habitamos, gran parte de la población viva de alguna forma una experiencia de mestizaje, como nos confirma Todorov (1996: 23): «tout un chacun a déjà vécu [...] cette rencontre des cultures à l'intérieur de lui-même: nous sommes tous des croisés». Estos cruces, que se producen por diferentes razones, pueden encontrar un punto de conexión común con otros individuos y la lengua constituye uno de ellos. En el caso de estas autoras, el francés, lengua de aprendizaje y de estudios en los países de adopción, va a integrarlas en las nuevas culturas; este idioma va abrir sus mentes al conocimiento del mundo desde una perspectiva más compleja de lo habitual. Según Aleida Assmann (citada en Roos, 2013: 338):

[...] el idioma sirve como vehículo para transmitir los recuerdos no solamente de los padres a los hijos, sino que incluye también la generación de los abuelos en la dinámica de la memoria comunicativa. Se trata entonces de una memoria de tres generaciones (antiguamente incluía hasta cinco) que opera en un marco temporal de entre ochenta y cien años, dado que es el periodo en el que diferentes generaciones existen simultáneamente, formando, a través del intercambio personal, una comunidad de experiencias, recuerdos y relatos.

La escritura concede a los autores exiliados la facultad de salir del aislamiento al permitirles explicar su recorrido vital, el proceso de memoria que siguen trata de restablecer la biografía familiar. Las novelistas de este estudio confirman que no hablan solamente de sus vidas, sino que integran en sus relatos vivencias de otras personas que compartieron esas mismas vicisitudes, añadiendo así a la narración el componente sociológico.

Las dos autoras, Thúy y Alcoba, eligen el francés como lengua de expresión literaria y como elemento generador de comprensión de la propia identidad, convirtiendo así la lengua francesa en esqueleto que sustenta sus identidades. Comprobamos por las declaraciones de L. Alcoba cómo sus libros quedan en los límites de la literatura, pues no desea pronunciarse

claramente por algo ya predeterminado por el canon; ella afirma que «desde el punto de vista del género siempre estoy cruzando fronteras [...] Me interesa estar en eso que implica estar en dos cosas al mismo tiempo [...] mover las fronteras siempre es interesante» (Menestrina, 2020: 75). Este traspaso de límites tiene que ver no solo con el género literario que utiliza, sino también con ese traslado del presente al pasado, de Francia a Argentina, en el caso de esta escritora, pero que puede extrapolarse a la situación de Kim Thúy. Por tanto, la nueva generación de escritoras viviendo una situación de exilio no cuenta el pasado desde un punto de vista nostálgico ni de privación, sino que lo integran y lo hacen convivir completando una misma y única identidad que no se entiende aisladamente, sino en íntima comunión.

## 2. Experiencia del exilio en Laura Alcoba y Kim Thúy

Laura Alcoba deja su Argentina natal en 1979 para reencontrarse con su madre exiliada en París, ya que su padre estaba encarcelado por pertenecer a la organización guerrillera Montoneros en la década de 1970. Durante un tiempo, la relación entre padre e hija será solamente epistolar y, posteriormente, se reunirá tras su liberación con ellas en Francia. Kim Thúy debe huir de Vietnam hacia Malasia donde permanece varios meses en un campo de refugiados en condiciones míseras antes de instalarse en el Canadá francófono, en la región de Quebec. Su acogida en este país es tan gratificante que afirma no haberse sentido nunca tan bella como el reflejo que percibió en la mirada de la persona que la recogió a su llegada; Kim describe sus sentimientos por su acogida en tierra canadiense con estas palabras en una entrevista concedida en 2018 al periódico *Lemétropolitain*: «Je me suis revue dans leur regard. Je n'ai jamais été aussi belle qu'à ce moment-là et je ne suis jamais redevenue aussi belle qu'à ce moment-là»<sup>3</sup>. Las dos autoras parten de historias colectivas específicas que imprimen a su exilio tonalidades y límites variables, aunque la lengua para narrarlos sea la misma en ambas: el francés.

Las narraciones sobre el exilio solapan diferentes formas, pero la diversidad formal no puede esconder lo que todas tienen en común: «un retour sur soi et une réflexion identitaire» (Riendeau, 2010: 137). A través de las obras de Alcoba y Thúy trataremos de comprender las razones y las consecuencias de la elección de una lengua en la actividad de la escritura para las escritoras que viven en el exilio, pero que, a pesar de ello, se sienten integradas en la sociedad de acogida. Las dos escritoras deciden relatar ese pasado, que creían asimilado tras la vuelta al país natal, siendo ya adultas y con carreras profesionales afianzadas. Sin embargo, el retorno a los lugares de la infancia y la historia pasada supone el comienzo de su vocación literaria.

### 2.1. El exilio en la obra de Laura Alcoba

Laura Alcoba vivió el terror de la dictadura argentina siendo niña. Pífano y Paz-Mackay, (2016: 131) enmarcan sus obras dentro de las consideradas como de segunda generación, aquella que no pretende ya dar a conocer

los hechos, puesto que se da por sentado que el lector ya tiene conocimiento de las actuaciones del régimen dictatorial. Los escritores de esta segunda generación desean reflexionar sobre los hechos y sus consecuencias; varias publicaciones de esta escritora evocan las vivencias infantiles en el país de origen y otras fases posteriores ya en el exilio.

La primera publicación de esta autora, *Manèges. Petite histoire argentine*, relata su infancia durante los años setenta en la ciudad de La Plata; en particular, tras la muerte del general Perón en 1974, momento en el que el grupo guerrillero Montoneros pasa a la clandestinidad bajo el mandato de Isabel de Perón y de López Rega, organizador el grupo parapolicial de la triple A. La historia abarca hasta la dictadura militar de Videla y la salida de Laura Alcoba para el exilio en 1978. En aquellos momentos de clandestinidad, la niña tiene 8 años y vive con su madre escondida en la casa que da título al libro, en la que se imprime el periódico de la resistencia: *Evita Montonera*. El padre, a quien Laura visita en prisión acompañada de sus abuelos, permanecía encarcelado como opositor al régimen. Su madre cambió su identidad y la de su hija durante el periodo de residencia en aquella 'casa de los conejos'<sup>4</sup> en la que se encargaba de la impresión de la publicación junto con otros integrantes del comando con los que la niña entablará una relación muy cercana.

Nous nous rendons, ma mère et moi, dans une nouvelle maison où nous faisons la connaissance d'un jeune couple : ils s'appellent Daniel et Diana, mais on les appelle souvent Cacho et Didi.

Diana est enceinte, mais ça ne se voit presque pas [...] Je sens immédiatement que son sourire me fait beaucoup de bien. [...] mais je vois bien que ce sourire appartient à un temps passé, à quelque chose que je sais à tout temps perdu (Alcoba, 2007: 43).

Estas personas, Daniel y Diana, serán asesinadas poco después de la huida de Laura y su madre al exilio, tras la delación de uno de los integrantes de aquel comando. Este primer libro de Alcoba se abre con una pregunta realizada a Diana: «Tu dois te demander pourquoi j'ai tant tardé à raconter cette histoire?» (Alcoba, 2007: 13). «Elle porte sans doute un autre nom, elle ignore probablement qui furent ses parents et comment ils sont morts. Mais je suis sûre, Diana, qu'elle a ton sourire lumineux» (Alcoba, 2007: 139).

A lo largo de su relato, comprendemos que el silencio sobre aquellos acontecimientos se había impuesto como necesidad de supervivencia en su familia; silencio que se instala primeramente en La Plata para no ser detectados por los servicios secretos de la triple A y, más tarde en el país de asilo, para olvidar e integrarse en la nueva realidad. No desea que queden trazas de su pasado en su nueva lengua ni en su entorno, tratando de alejarse de cualquier marca que descubra su condición de exiliada, así como del sufrimiento vivido.

Laura averiguará los acontecimientos ocurridos en aquella casa tiempo después: la escritora conocerá los datos a través del libro *Los del 73: memoria Montonera* que le entrega su progenitor. Ella recuerda: «Il n'a rien dit d'autre. C'est que nous avons vraiment beaucoup de mal à parler de tout ça» (Alcoba, 2007: 134); dificultad para hablar de los hechos entre los



implicados, pero que encuentra en la escritura literaria y en la lengua francesa el modo de expresión apropiado. Aquellos acontecimientos, escritos en su lengua materna, se trasladarán en sus novelas al francés como si esta lengua extranjera le ayudara a distanciarse de los acontecimientos, consiguiendo con ello un esclarecimiento del pasado más cerebral y menos emotivo. Esta segunda lengua se convierte a la vez en idioma primero para su vida cotidiana en el país galo y será la lengua de sus estudios, que le hacen evolucionar íntima e intelectualmente. Laura Alcoba no rechaza su lengua materna, puesto que escribe artículos en esa lengua y el español forma parte esencial de su tarea como profesora de literatura especialista en el Siglo de Oro español; sin embargo, ha elegido la lengua francesa para su obra literaria, rechazando hacer las traducciones al español de sus libros.

Tras algunas publicaciones menos relacionadas con su historia íntima, aunque sí conectadas con el mundo hispano-argentino, la escritora publica *Le bleu des abeilles* en 2013. Esta novela continua el relato de su historia personal, instalada ya en Francia, en la zona de *Blanc-Mesnil*, localidad cercana a París. La capital francesa había sido imaginada en los meses de espera para el exilio, a través del aprendizaje del francés con su profesora en La Plata. Ya entonces descubre las particularidades del acento grave o circunflejo o de la ç, aspectos de la lengua por los que demuestra una inclinación particular, pero permanece en un estadio de admiración estética de los rasgos fónicos o gráficos del francés. La niña establece contacto con la familia y las amistades que permanecen en Argentina por medio de las cartas que les escribe regularmente y que le permiten crearse una realidad paralela: «C'est qui est bien, avec les lettres, c'est qu'on peut tourner les choses comme on veut sans mentir pour autant» (Alcoba, 2013: 19). El intercambio de acontecimientos, opiniones y sentimientos, a través de las misivas entre padre e hija, le descubren el poder de las palabras para poder revelar su verdad de aquel escenario.

La historia de este libro nos adentra en la integración paulatina de la niña en el barrio y en la escuela. Simultáneamente, en la evolución hacia la adolescencia, la narradora comprende las limitaciones impuestas por la censura de la cárcel, que le hacen tomar conciencia de la importancia de cómo se cuentan las cosas. El padre guiará sus lecturas siguiendo su labor formativa con la que su hija se compromete, la literatura le facilita las claves que conformarán la identidad de la narradora. En particular, y relacionado con el título *Le bleu des abeilles*, la niña debe leer la obra de Maurice Maeterlinck, *La vie des abeilles*, cuya lectura supondrá un reto personal difícil. Esta decisión se convierte en un desafío frente al «otro», el nativo, encarnado en su caso por la bibliotecaria que no la cree capaz de entender la complejidad del texto. El conocimiento de la lengua francesa le permite comprender textos cada vez más complejos, el título del libro de Alcoba cita a las abejas y las une al color azul que nombra al comienzo del libro en la cita de Clarice Lispector (Alcoba, 2013: 9): «Le bleu est-il une couleur en soi, ou une question de distance?». La cita corrobora, en nuestra opinión, esa distancia que le ofrece el idioma que le abrió la puerta a la comprensión de lo que había vivido y a la posibilidad de renacer en el nuevo país, con nuevos amigos y una nueva lengua.

En los comienzos de su aprendizaje del francés, la niña descubre en la lengua rasgos de sensualidad: «j'ai découvert des sons nouveaux un *r* très humides que l'on va chercher au fond tout au fond de la gorge, et des voyelles qu'on laisse raisonner sous le nez, comme si on voulait à la fois les prononcer et les garder un peu pour soi» (Alcoba, 2013 : 12). Se deja atraer por la musicalidad de los sonidos, incluso sin prestar atención a la significación (Alcoba, 2013: 55):

Je peux rester longtemps, comme ça, à me laisser bercer pour la musicalité de la langue française —je lâche prise du côté des paroles pour ne m'intéresser qu'à la mélodie, au mouvement des lèvres de tous ces gens qui arrivent à cacher des voyelles sous leur nez, sans effort, sans y penser.

Pero en el fondo de este interés radica un deseo de integración, de no ser detectada por su acento extranjero para sentirse una más, tratando de dejar atrás los momentos del pasado llenos de pánico, para olvidar el miedo ante la sospecha de algún compañero de su madre cuando le cuestionaba si sería capaz de esconder su verdadero nombre o de no confesar el lugar en el que vivía con otros guerrilleros en la «casa de los conejos».

La adolescente está encantada de asistir a un colegio donde entabla amistad con compañeras que hablan «un français de source» (Alcoba, 2013: 58). La atracción por el idioma va más allá de la mera capacidad comunicativa; ella quiere dejar fluir la lengua aprendida por su mera belleza y por la posibilidad de expresar sus emociones, miedos o alegría sin ninguna censura frente a tantos silencios del pasado e, incluso, de la necesidad de aislarse de la lengua española en la que debe escribir a su padre porque estaba prohibido recibir cartas en otra lengua que no fuera el español, ni siquiera una cita de los libros que, sin embargo, ella leía en francés.

Será también por la lengua francesa que la pequeña argentina —no tiene nombre en el libro— se sentirá una más en su proceso de integración en su adolescencia. Su amiga, Nadine, tiene dificultades con la articulación de ciertos fonemas en su lengua materna lo que le hace sentirse cómplice de ella frente a las burlas de los compañeros; problemas de dicción que Alcoba (2013:109-110) detalla así:

Nadine zézaye, elle glisse des z partout, elle douche toutes les voyelles de sa salive [...] Je n'aime pas du tout qu'on se moque d'elle et Nadine le sait, dès que quelqu'un l'imite, je rougis autant qu'elle [...] Pourtant, je sais que, au fond, ça me fait un peu plaisir qu'elle parle aussi bizarrement, qu'elle ait ce défaut de prononciation que tout le monde entend. Ces voyelles qu'elle noie dans sa propre écume et qui font pouffer les autres me rendent très triste et me réjouissent au même temps, c'est bizarre : c'est pour tout ça que je l'aime bien, Nadine.

Comparte con su amiga, por quien siente una gran admiración y estima, la huella de marginalidad, y así la integra como un proceso más de la existencia, deslindado de su condición de exiliada.

La trilogía familiar de la huida hacia la tierra de asilo se cierra con su última publicación *La danse de l'araignée* (2017), en la que se reencuentra con los tres miembros de la familia en París; situación inusitada que la narradora cuenta así (Alcoba, 2017: 142): «C'est étrange de voir mon père après tout

ce temps. [...] J'ai l'impression de le voir pour la première fois». La escritura paterna le era más familiar que su cara, tras varios años casi sin verse en persona; la literatura francesa se había convertido para la narradora en el territorio de intercambio entre ellos dos<sup>5</sup>. La profundización en la lengua francesa hace del diccionario un personaje, *Robertito*, convirtiéndose en elemento indispensable en su vida «comme une vraie personne, au fond» (Alcoba 2017: 131). Según Staes (2020: 38), a pesar de la distancia de su país natal todo lo que vivió allí fue interiorizado y la marcó de forma traumática, por lo que no puede acercarse a aquellos hechos si no es escribiendo directamente en otra lengua, negándose a ser su propia traductora y, al inscribirse en el sistema literario francés, la autora adopta una postura monolingüe.

## 2.2. El exilio en la obra de Kim Thúy

Los textos de Kim Thúy revelan una satisfacción personal por habitar en un país como Canadá; desde su llegada a esa tierra las manifestaciones de su acogida son favorables, como muestra la narradora de *Ru* (2010: 35): «Pendant toute une année, Granby a représenté le paradis terrestre». La realidad de un país como Canadá cuya esencia es la suma de culturas, quizás diste mucho de otros países asentados como tales desde hace siglos. Robert Dion (1997: 187) afirma que la literatura quebequesa está constituida por un pensamiento *desterritorializado* y *deshistorializado* propicio a todas las hibridaciones. Névine El Nossey y Anna Rocca (2011: 3-5) ratifican que la característica más importante de la escritura migratoria es el desplazamiento del espacio nacional al espacio del yo y sus relaciones con el mundo. Estos escritos tienen la capacidad de descubrir, a través de la decodificación de la disparidad que existe en nosotros, nuestras similitudes con el *otro*; es decir, encontramos nuestras propias características en aquel que, a primera vista, es diferente a nosotros. En los distintos libros publicados, la escritora relata su aventura personal y familiar desde su infancia en Vietnam a la instalación en Canadá, dejando constancia de que no desea permanecer aislada por el pasado ni por nada que suponga una separación impuesta. Rememorando el muro que se construyó en su propia casa en Saigón que separaba las dependencias de los soldados instalados en la casa familiar de sus habitaciones, ella afirma que: «Beaucoup de choses ont changé depuis que ce mur de brique a été érigé entre nous et les communistes. [...] il n'y aura jamais de murs de brique dans ma maison» (Thúy, 2010: 42).

Kim Thúy nació en 1968 durante la ofensiva del *Têt*, como la voz de la narradora de *Ru* (2009) confirma: «J'ai vu le jour à Saigon, là où les débris des pétards éclatés en mille miettes coloraient le sol de rouge comme [...] le sang de deux millions de soldats déployés dans les villes et les villages d'un Vietnam déchiré en deux» (Thúy, 2010: 11). A pesar de la guerra, pasó su infancia con cierta tranquilidad, pero la familia se vio obligada a abandonar Vietnam a la llegada de la dictadura comunista. Huyeron en unas barcas en condiciones infrahumanas e inseguras, por lo que algunas naufragaron. Tras una estancia en un campo de refugiados en Malasia, llegaron a Quebec, donde sus vidas cambiaron radicalmente. El padre de Kim Thuy, filósofo de formación, tuvo que repartir pizzas o trabajar

como cajero de una tienda para sobrevivir en Canadá. Su madre, nieta de un prefecto de policía en Vietnam, se vio obligada a trabajar como limpiadora o costurera, tarea en la que era ayudada por sus hijos. En otra de sus novelas, *Vi* (2016), la narradora vuelve también atrás en el tiempo para contar parte de su historia familiar sobre su abuelo paterno, licenciado en Derecho en la universidad de Hanoi. Este dato le sirve para marcar las diferencias sociales en la época colonial francesa en Indochina entre los indígenas y los franceses. La formación y exigencia eran iguales, pero los títulos no eran equiparables: «La France s'occupait de l'instruction de ses sujets, mais n'attribuait pas la même valeur aux diplômes décernés dans ses colonies» (Thúy, 2016: 9). Los acontecimientos de la época colonial francesa casi no se evocan en su primera novela, *Ru*, en la que se centra en la inserción de su familia en la sociedad de acogida en paralelo a algún recuerdo de Vietnam. La experiencia del exilio que pone de relieve Kim Thúy presenta una forma de enfrentarse a él como una posibilidad de renacer, tratando de alejarse del rencor: «C'est grâce à ce recul que j'ai réussi à partager des repas avec ceux qui furent le bras droit et le bras gauche de Ho Chí Minh sans voir la rancune planer» (Thúy, 2010: 44). La vuelta al país natal veinte años después —vivió allí tres años por su trabajo como abogada— le exige colaborar con aquellos por los que se vieron obligados a huir, pero no tiene una visión nostálgica de pérdida.

Para esta escritora, el exilio supone un enriquecimiento personal no una desventaja; comparte con Laura Alcoba la visión de la hibridación según los criterios que F. Aubes (2010: 25) denomina «la experiencia de la complementariedad cultural», rasgos que aparecen en otros autores de *l'entre-deux*. Kim Thúy es consciente de que ya se ha convertido en 'otra' para sus ex-compatriotas; además, sentada en un restaurante en Saigón, el camarero que le sirve le hace tomar consciencia de esa diferencia con las mujeres del país oriental: «[il] m'a rappelé [...] que je n'avais plus le droit de me proclamer vietnamienne parce que j'avais perdu leur fragilité, leur incertitude, leurs peurs. Et il avait raison de me reprendre» (Thúy, 2010: 86-87). El modelo femenino de mujer que presenta la narradora no guarda ya la fragilidad física ni psíquica de la mujer vietnamita. La memoria constituye un elemento esencial en sus textos; el objetivo de la rememoración traslada esos acontecimientos más banales, que no aparecen en los libros de historia, a las generaciones futuras: «Je raconte ces anecdotes à Pascal pour garder en mémoire un pan de l'histoire qui ne retrouvera jamais sa place dans les bancs de l'école» (Thúy, 2010: 46); pero esos sucesos de aparente superficialidad archivan un punto de vista más íntimo de igual forma significativo para el individuo.

La narración de *Ru* encuentra el equilibrio entre la fuerza de los temas elegidos, que presenta, mediante escenas fragmentadas que se conectan implícitamente, y el tono ligero que aplica en su relato, recurriendo al humor o a anécdotas personales. Para hablar de sus dificultades escolares en su país de asilo, la protagonista recuerda qu'«il y avait un écart flagrant entre mes notes scolaires et les résultats de mes tests de quotient intellectuel, qui frisaient la déficience» (2010: 82). La escritora consigue, a través de la superposición de cuadros de su vida, ofrecer una visión mitigada de las dificultades que ha de afrontar no solo como individuo en exilio, sino también como madre de un hijo autista. La narración se encuentra dividida

en capítulo muy cortos no marcados como tales y, en ocasiones, de solo media página. Estos se encuentran seguidos por espacios en blanco como esfera de sugestión para lo que en ocasiones es «indecible», siguiendo estilísticamente a otra escritora de Indochina: Marguerite Duras. Todo ello hace que la percepción de los hechos violentos se solape con otros que ofrecen el lado más dulce de la existencia. Consiguiendo así que la percepción del lector no ignore los hechos acaecidos, pero que se interpreten desde una perspectiva optimista.

El tono de la escritura de *Ru* está ya en la significación del título; por un lado, en vietnamita designa una canción de cuna y, por otro, significa arroyo en francés. Partiendo de la infancia alegre y protegida en su país natal, la narración se adentra en el fluir de la vida de la protagonista, ligada al devenir familiar. Según Ching Selao (2014: 150) «Kim Thúy semble [...] avoir ce que j'appellerai un parti pris pour le bonheur». La fragmentación narrativa responde a esa composición/descomposición de su personalidad entre dos países, dos continentes, dos visiones del mundo y dos tradiciones ancestrales que encuentra siempre un lazo de unión vivencial y estilístico.

Hay aspectos de su vida que, sin embargo, ha perdido para siempre y que quedan patentes por meras anécdotas que permiten, sin embargo, conocer la problemática del abandono de la cultura de origen. Por ejemplo, una costumbre habitual para todo vietnamita es el desayuno a base de sopas de sémola o de arroz acompañado de carne o pescado; la protagonista de *Ru*, al ser preguntada por su maestra de Granvy sobre qué desayunaba y oír su respuesta, corroborada por otros alumnos vietnamitas, no salía de su asombro, lo que motivó una llamada telefónica a las familias, que abandonaron esa costumbre. La narradora a partir de entonces no suele desayunar (Thúy, 2010: 112); este dato intrascendente, pero que constituye una rutina del ser humano, da una medida de las transformaciones a las que se exponen los exiliados que deben recomenzar su vida en otro lugar obligados por las circunstancias en su mayoría políticas o económicas.

### 3. Conclusión

Nuestro estudio pretendía analizar la obra de dos escritoras del siglo XXI que parten al exilio, se instalan en países de asilo y publican sus novelas ya en la edad madura, tras desarrollar otras profesiones. La literatura constituye para ellas el espacio de la reflexión sobre su identidad, pero sobre todo se constituye en la plataforma en la que integrar una experiencia del exilio con la que pueden identificarse muchos seres anónimos que lo han soportado en silencio. Las novelas de Laura Alcoba y de Kim Thúy nos ofrecen la oportunidad de conocer historias *minúsculas*, que la Historia olvida. En este siglo en el que estamos confrontados casi a diario con la problemática del exilio y la migración, en la que mueren en el intento muchos de estos seres humanos, la literatura adquiere una dimensión más sociológica y da vida al anonimato de muchos de ellos cuyos rasgos estas escritoras amalgaman para crear sus personajes.

Sus obras ponen de relieve que existen otros territorios diferentes de «la madre patria» en los que las personas desarrollan una vida plena, ese



espacio de la lengua en la que se vehiculan las experiencias; en ese caso, la lengua francesa les ha permitido desarrollar su obra que se ha convertido en el caso de Kim Thúy en su única profesión. El traslado de las vivencias traumáticas del exilio puede exigir otra lengua que permita crear una distancia para comprender la realidad y para trasladar un mensaje de optimismo, pero sobre todo para construirse una identidad nueva que se fundamenta en las antiguas experiencias de la infancia.

## Bibliografía citada

- ALCOBA, L. (2007): *Manège. Petite histoire argentine*, París: Gallimard (col. Folio).
- ALCOBA, L. (2013): *Le bleu des abeilles*, París: Gallimard.
- ALCOBA, L. (2017): *La danse de l'araignée*, París: Gallimard.
- ALCOBA, L. (2017): «Laura Alcoba présente son dernier ouvrage "La danse de l'araignée"», *La grande librairie* <<https://www.youtube.com/watch?v=rSADIRh9CQo>> [22/06/2021]
- AUBÈS, Françoise (2010): «Si loin, si près : diaspora et globalisation chez les écrivains transnationaux», *América: Cahier du CRICCAL*, 39, 23-29.
- BIANCHI, O. (2005): «Penser l'exil pour penser l'être», *Le Portique*, <<http://journals.openedition.org/leportique/519>>, [25/03/2021]
- DESPLECHIN, F. (2015): «L'identité dans l'exil: entre crainte de l'oubli et fantôme inconscient de trahison. Le travail clinique auprès de demandeurs d'asile», *L'Information psychiatrique-1*, vol. 91, pp. 45-52.
- DION, R. (1997): *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec: Nota Bene.
- EL NOSSEY, N. y Anna ROCCA (2011): «Introduction» en El Nossey, N. y A. Rocca (eds.), *Frictions et devenir dans les écritures migrantes au féminin*, Berlín: Éditions Universitaires Européennes.
- GEFEN, A. (2016): «Le projet thérapeutique de la littérature contemporaine française», *Contemporary french and francophone studies*, vol. 20-3, 420-427.
- GIRARD, J.-Y (2015): «Le sens de la vie selon Kim Thúy» en Girard J.Y., Ducharme A. y M. Labrèche-Larouche, *À propos de la vie – Le sens de la vie selon 20 personnalités*. Montreal: Éditions La Presse, 211-217.
- LEVY-BERTHERAT, D. (2017): «La petite fille épique chez Léonora Miano, Kim Thúy et Laura Alcoba», *Revue critique de fixxion françaises contemporaine*, 13-23. <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.03/1102>> [12/04/2021]
- MENESTRINA, E. M. (2020): «La experiencia del exilio determina y deja huella para siempre: entrevista a la escritora Laura Alcoba», *Anclajes*, vol. 24-2, 63-78.
- MATA BARREIRO, C. (2004): «Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, 45, 1, 39-52.
- MATA-BARREIRO, C (2020): «L'écriture migrante francophone comme objet de recherche» en Cremades Cano, I.D. y A. Pagan López (eds.) *Voix francophones de la migration*, Toulouse: Les Presses universitaires. Institut Catholique de Toulouse, 17-36.
- MALAVOY, T. (2016): «Kim Thúy : deux classes de migrants ? », *L'Actualité*, <<https://lactualite.com/culture/kim-thuy-deux-classes-de-migrants/>>, [19/05/2021]
- NOUSS, A. (2015): *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, París: Maison des Sciences de l'Homme.
- PÉNICAUD, M. (2015): «Alexis Nouss, "La condition de l'exilé. Penser les migrations

- contemporaines"», *Lectures*, <<https://doi.org/10.4000/lectures.19393>>, [19/05/2021].
- PÉREZ-BRIGNOLI, H. (2017): «Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana», en *Cuadernos de Literatura*, vol. XXI, 41, 96-113.
- PÍFANO, D. y PAZ-MACKAY, S. (2016): «La casa de los conejos de Laura Alcoba y la (re)construcción de la identidad en el marco del doloroso legado del terrorismo de Estado en Argentina», *Polígramas*, 42, 127-146.
- QUANG PHAM, V. (2020): «L'idée de l'exile chez Pham van Ky et Linda Lê», *International Journal of Francophone Studies*, vol. 23, 1-2, 143-154.
- REY DE CASTRO, V. (2017): «Narrar desde la niña que fui. Configurar subjetividades en "La casa de los conejos" y "El azul de las abejas" de Laura Alcoba», *Inti: Revista de literatura hispánica*, 85, 215-235.
- RIENDEAU, P. (2010): «Chacun en son exil», *Voix et Images*, Vol 36-1, 106, 137-142.
- RIVIÈRES, P. (2010): «Le fabuleux destin de Kim Yhúy ou le regard du rêve», *Forum*, <<http://www.nouvelles.umontreal.ca/campus/activites-speciales-et-invite/20100315-le-fabuleux-destin-de-kim-thuy-ou-le-regard-du-r-ve.html>>, [02/05/2017]
- ROOS, S. (2013): «Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos», *Aisthesis*, 54, 335-351.
- SAID, E. W. (2001): *Fuera de lugar*, Barcelona: Grijalbo (Mondadori).
- SELAO, Ch. (2014): «Oiseaux migrants. L'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê», *Voix et Images*, vol. 40, 1, 149-164.
- STAES, S. (2020): «¿Traducción como superación? Trauma y (re)escritura en *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba», *Iberoamericana XX*, 75, 37-50.
- TODOROV, T. (1996): *L'homme dépaysé*, París: Seuil.
- THUMEREL, F. (2004): *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras: PU Artois.
- THÚY, K (2010): *Ru*, París: Éditions Liana Lévi.
- THÚY, K (2016): *Vi*, París: Éditions Liana Lévi.
- VIART, D. (2009): «Le silence des pères au principe du "récit de filiation"», en *Études françaises*, 96-112.
- VIART, D. (2019): «El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea», *Cuadernos LIRICO*, 20, <<http://journals.openedition.org/lirico/8883>>, [17/04/2021]

<sup>1</sup> Diccionario Real Academia de la Lengua Española, URL <<https://dle.rae.es/transculturaci%C3%B3n#alqYBxO>> [29/11/2021]

<sup>2</sup> Site de la *Bibliothèque des Amériques*, «Cinq questions à Kim Thúy» <<https://www.bibliothequedesameriques.com/actualites-litteraires/portraits-dauteurs/6-questions-kim-thuy>>, [29/11/2021]

<sup>3</sup> Kim Thúy <https://lemetropolitain.com/kim-thuy-une-amoureuse-de-la-langue-francaise/>

<sup>4</sup> Título de la traducción en español.

<sup>5</sup> Entrevista en el programa de France 5 *La grande librairie* minuto 4'45. <<https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/81031-james-ellroy-andrei-kourkov-kim-thuy.html>> Video que no está disponible en la actualidad en España.

# #26

# EL EXILIO COMO LUGAR DE ENUNCIACIÓN EN LA OBRA DE SARRIONANDIA: SILENCIO Y BÚSQUEDA DE LA ESCRITURA CONTRAPUNTÍSTICA

**Nerea Eizagirre-Telleria**  
*University of Nevada, Reno (UNR)*

Artículo || Recibido: 31/07/2021 | Aceptado: 29/11/2021 | Publicado: 01/2022  
DOI 10.1344/452f.2022.26.4  
neizagirre@nevada.unr.edu

Ilustración || © Nacho Gómez Sales – Todos los derechos reservados

Texto || © Nerea Eizagirre-Telleria – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



ISSN 2013-3294

44



**Resumen** || El presente artículo analiza la conceptualización dialéctica del exilio según el paradigma de Said y expande dicho análisis con las reflexiones de Joseba Sarrionandia. En la obra de Sarrionandia se percibe un viaje intelectual hasta llegar a la posición ontológica del exilio. El silencio y la búsqueda de una nueva lengua son dos momentos de tránsito en el itinerario *sarrionandiano* hasta armar una escritura capaz de expresar la perspectiva de marginalidad y disidencia que supone el exilio como paradigma. El final del artículo se enfoca en el ensayo *Moroak gara behelaino artean?* para comprender a grandes rasgos la escritura contrapuntística de Sarrionandia.

**Palabras clave** || Sarrionandia | Exilio | Said | Contrapunto | Poscolonial | Teoría Escritura del exilio

**Abstract** || This article reflects on the paradoxical conceptualization of exile according to Said, and it expands the analysis with reflections by Joseba Sarrionandia. Throughout Sarrionandia's oeuvre, there is an intellectual journey toward the ontological position of exile. Silence and the searching for a new language are two transitions of the *sarrionandian* journey, reaching the creation of a writing style capable of expressing the marginal and dissident perspective of exile as a paradigm. The last part of the article focuses on the essay *Moroak gara behelaino artean?* in order to understand the main characteristic of Sarrionandia's contrapuntist writing style.

**Keywords** || Sarrionandia | Exile | Said | Counterpoint | Postcolonial | Estrangement

**Resum** || El present article analitza la conceptualització paradoxal de l'exili segons el paradigma de Said i expandeix aquesta anàlisi amb les reflexions de Joseba Sarrionandia. En l'obra de Sarrionandia es percep un viatge intel·lectual fins a arribar a la posició ontològica de l'exili. El silenci i la cerca d'una nova llengua són dos moments de trànsit en l'itinerari sarrionandià fins a armar una escriptura capaç d'expressar la perspectiva de marginalitat i dissidència que suposa l'exili com a paradigma. El final de l'article s'enfoca en l'erudit assaig *Moroak gara behelaino artean?* per a comprendre a grans trets l'escriptura contrapuntística de Sarrionandia.

**Paraules clau** || Sarrionandia | Exili | Said | Contrapunt | Postcolonial | Estranyament

## 0. Introducción<sup>1</sup>

Joseba Sarrionandia (Iurreta, 1959) es uno de los autores más prolíficos que escribe mayoritariamente en euskara. Es incuestionable su relevancia en el seno del sistema literario vasco; así lo demuestran las múltiples alusiones a su obra que se pueden encontrar en las historiografías sobre la literatura vasca contemporánea de mayor referencia (Aldekoa, 2008; Olaziregi, 2013; Kortazar, 2016). También fue uno de los creadores de *Pott Banda*, junto a Bernardo Atxaga, Manu Ertzilla, Jon Juaristi, Joxemari Iturralde y Ruper Ordorika. *Pott Banda* fue un círculo literario y artístico considerado como la vanguardia artística de los finales de los setenta, que provocó un cambio de paradigma en la literatura vasca (véase Sarasola, 2015 y Kortazar, 2017). En cambio, la canonicidad o marginalidad de Sarrionandia sigue siendo todavía tema de discusión (Gabilondo, 2012: 51). Es evidente que su trayectoria biográfica ha sido la causa de ello.

Una de las pocas biografías —si no es la única— que se pueden leer sobre Joseba Sarrionandia la escribió el reconocido antropólogo estadounidense, William A. Douglass (véase 2019: 201). En «Joseba Sarrionandia: A Life» se detalla que el escritor fue detenido en 1980, cuando tenía 22 años. En el mismo texto se relata explícitamente que antes de ser trasladado a prisión, «Sarrionandia was tortured for eight straight days in all» (2019: 206). Después de pasar por varias prisiones de alta seguridad, en 1985 fue trasladado a la prisión de Martutene, en San Sebastián, a raíz de un permiso concedido —ya que su pareja del momento cometió un intento de suicidio—. En julio de 1985, Sarrionandia se fugó de la prisión de Martutene escondido dentro de un altavoz, suceso mitificado en la popular canción «Sarri, Sarri» (1985). Desde su fuga, y después de un itinerario por Ginebra, Argelia y Praga, se afincó en La Habana, gracias al estatus de refugiado concedido por el gobierno cubano. Esta fuga supuso para la vida de Sarrionandia que la condena de 6 años de cárcel por pertenencia a banda armada (Douglass, 2019: 207) se convirtiera en 36 años de exilio en Cuba. Finalmente, Sarrionandia volvió a su tierra natal, en primavera de 2021. Respecto a su retorno, cabe mencionar que desde hace algunos cuantos años legalmente podría haber vuelto al Estado Español; este hecho es una muestra que «the condition of exile is not static. Rather, it is a condition that is constantly unstable and in flux» (McClennen, 2004: 43). Indudablemente, parece que esta vida casi novelesca y los más de treinta años de exilio en La Habana han tenido algo que ver con «lo poco que ha sido traducido este autor (uno de los grandes de la literatura vasca contemporánea) al español» (Cid, 2013: 336).

Aunque la recepción de la obra de Sarrionandia y su divulgación —o falta de la misma— en los circuitos literarios ibéricos sea un tema que requiera investigaciones desde la perspectiva de los Estudios del Exilio (*Exile Studies*), este no será el objeto de estudio principal de este artículo. En las siguientes páginas, intentaremos aplicar algunos de los conceptos teóricos más relevantes del pensamiento de Edward Said al análisis textual y formal de la obra de Sarrionandia. Los conceptos principales desarrollados que vamos a poner en relación con la escritura *sarrionandiana* son: el paradigma del exilio según Said y la perspectiva contrapuntística. Son múltiples las investigaciones académicas en torno a la obra de Sarrionandia



y, aunque con brillantez ya hayan descrito varios de los rasgos principales de la escritura del autor vizcaíno-habanero (Azkorbebeitia, 1998; Rodríguez, 2013), todavía son casi inexistentes los análisis elaborados desde los marcos conceptuales de los Estudios del Exilio (*Exile Studies*), o directamente desde las perspectivas teóricas de Edward Said (Retolaza, 2013). Este artículo pretende arrojar nuevas perspectivas a los estudios sobre el exilio, dado que analizar los textos de Sarrionandia aportará aire fresco a tal campo de estudio. En ese sentido, este artículo hace hincapié en el viaje intelectual hasta llegar a la escritura contrapuntística que se puede percibir en la trayectoria literaria del escritor vasco.

## 1. El exilio desde donde enuncia Sarrionandia según la conceptualización teórica de Edward Said

Es imposible leer la extensa obra literaria de Joseba Sarrionandia sin caer en la tentación de ponerla frente al espejo de la reflexión que Edward Said escribía hace algunas décadas, «exile is strangely compelling to think about but terrible to experience» (Said, 2000: 179). En ese sentido, expertos en la obra del intelectual palestino-neoyorquino repiten la conclusión de que, en el pensamiento y escritos de Said, el exilio se plantea como un hecho paradójico en vaivén entre la dimensión material y metafórica del mismo (Anderson, 2009; Anouar, 2016). Linda Anderson, en uno de los estudios más exhaustivos en torno a la obra de Said, lo resume de este modo:

Said ha escrito sobre el exilio de manera similarmente paradójica, invocándolo como una metáfora para los intelectuales que desean la condición de la marginalidad y el viaje continuo, y también, como un verdadero acontecimiento histórico (Anderson, 2009: 165).

Podríamos hacer nuestra tal afirmación y señalar que en la obra de Sarrionandia se repite dicha visión dialéctica entre la experiencia exílica material y el exilio como posición ontológica escogida voluntariamente. Por ello, este artículo pretende interpretar algunos textos del autor vizcaíno-habanero desde la perspectiva dialéctica que Said teoriza respecto al exilio. En ese sentido, intentando ser fiel al paradigma del exilio de Said, la trayectoria biográfica de Sarrionandia no se interpretará en contraposición a la posición teórica escogida voluntariamente por el autor. Creo conveniente recalcar que la dicotomía en este caso no se plantea de ningún modo como oposición. Tampoco se entiende como mera yuxtaposición. Sino que leer los textos de Sarrionandia desde el paradigma del exilio desarrollado por Said significa no obviar, por un lado, los hechos históricos y biográficos; y por el otro, tener en mente, en todo momento, que el exilio es en este caso una posición teórica y creativa escogida por el autor. Es decir, la experiencia histórico-biográfica tampoco determina *per se* la posición de enunciación desde el exilio —exilio entendiéndolo a nivel metafórico como la condición de marginalidad y el viaje continuo.

Edward Said no es el único intelectual que advertía respecto a dicha cuestión; Hanna Arendt, algunas décadas antes, también reflexionaba sobre el exilio como una posición particular del intelectual para poder observar la época histórica y el mundo. Pero Arendt, en su texto, iba más allá y realizaba una distinción entre las personas exiliadas que

acríticamente abrazaban los discursos hegemónicos del país de acogida y aquellos otros refugiados que se negaban a la amnesia forzada y mantenían su identidad. Arendt bautiza al primer grupo con fina ironía como los *optimistas*, aquellos que siguiendo los consejos recibidos en su nuevo hogar «olvidan eficazmente» (Arendt, 2007: 265). En cambio, la filósofa menciona en su texto que existe un segundo grupo, al que ella denomina como *conscious pariah* y proporciona un listado de intelectuales judíos: Heine, Rahel Varnhagen, Sholom Aleichem, Bernard Lazare, Franz Kafka y Charlies Chaplin. Arendt va más allá reflexionando sobre la potencialidad de la condición de las personas desplazadas: «refugees driven from country to country represent the vanguard of their peoples —if they keep their identity» (Arendt, 2007: 274).

A esta última categoría, *parias conscientes*, nos referimos cuando afirmamos que, en la obra de Joseba Sarrionandía, el exilio es el lugar de enunciación; es (sobre todo) la perspectiva teórico-creativa desde donde reflexiona y escribe el autor. Sin embargo, en el caso de Sarrionandía, al igual que en el de Said o en el de Arendt, también es un exilio vivido por el autor en carne y hueso. Y la relación entre ambos hechos —experiencia material y posición ontológica escogida— es dialéctica. No significa que Sarrionandía haya tenido que hacer frente a la experiencia material del exilio y, además de ello, haya elegido una posición ontológica de enunciación desde la marginalidad y el viaje. Ambos elementos no se relacionan como mera yuxtaposición. La relación entre ambos hechos es extremadamente compleja. Es imposible determinar hasta qué punto el paradigma escogido ha tenido un impacto en la experiencia vivida y viceversa; ambos elementos se entrecruzan. Sería necesario, por ello, comprender los elementos entrelazados entre sí, como constituyentes. En relación a ello, la crítica literaria Sophia McClennen expresa con precisión la perspectiva de la crítica dialéctica de la literatura del exilio:

Exile is not an abstract idea, nor is it an essence that can be predetermined, nor is it merely a series of material facts: a dialectical critique of exile culture understands texts produced in this condition as a complex combination of concrete elements that are in tension, in the process of change, and interconnected (McClennen 2004: 39).

Otro de los aspectos que cabe tener en cuenta al realizar una crítica dialéctica de la literatura del exilio es que la posición ontológica escogida voluntariamente tiene un impacto real sobre las propias vivencias. Al respecto, Bocchino afirma que «while [exiled authors] write, they reconstruct themselves as subjectivity, and at the same time, they recover their identity» (Bocchino, 1997). Este hecho se parece mucho a esa afirmación que hacía Adorno sobre «to those who no longer have a homeland, writing becomes home» (Adorno, 1978). Siguiendo el mismo camino, en la obra de Sarrionandía, es imposible determinar hasta qué punto el exilio como posición intelectual y creativa ha tenido un impacto real sobre su día a día como persona, o en cuanto al procesamiento de sus vivencias y emociones. Si leemos con cautela algunas de las reflexiones metaliterarias de Sarrionandía, por ejemplo, donde afirma que «idazten dudalarik, idatzi egiten naiz» (Sarrionandía, 1997: 483)<sup>2</sup>, ¿cómo podemos determinar el impacto que la literatura y la creación de su obra han tenido en la experiencia vivida del autor? Quizás no haya respuesta posible a tal

pregunta. Sin embargo, una lectura exhaustiva de su obra deja en evidencia el hecho de que la literatura y la posición intelectual escogida han tenido un gran impacto en la experiencia vivencial del autor o, como mínimo, así lo relata el mismo Sarrionandia en sus obras. Como ejemplo, en este breve fragmento extraído del final de los *Gaukariak* [Diarios nocturnos], Sarrionandia vuelve a sugerir que narra la realidad desde una dimensión literaria:

IRLA. Apirilak 29  
[...]  
—Noiztik zaude konfinatuta?  
—Aspalditik.  
—Zure izena?  
—Robinson Crusoe (Sarrionandia 2020: 232)<sup>3</sup>.

Este fragmento no es un texto aislado, más bien la alusión a Robinson Crusoe o a otros arquetipos literarios, como Ulises, es una constante en la obra de Sarrionandia, con el fin de expresar las experiencias del exilio. Sin embargo, en este caso, adquiere más relevancia al constar de un género literario como es el diario. Este fragmento se podría concebir como un ejemplo más del exilio como lugar de enunciación en los textos de Sarrionandia.

En este caso, cabe destacar que *lugar* de enunciación no se refiere a unas coordenadas geográficas o a una posición estática. A lo largo de este artículo se ha recurrido al término *lugar* intentando aludir a la conceptualización de María Zambrano, cuando afirma que la orfandad es la característica principal del exilio, el no tener un lugar en el mundo, ni geográfico, pero tampoco social, político u ontológico (Zambrano, 2004). Por ello, el exilio como lugar de enunciación alude al *locus* ontológico y, en ningún caso, a un lugar estático o geográfico. En el caso de la obra de Joseba Sarrionandia, se percibe que ha habido un largo proceso, un viaje intelectual hasta llegar al lugar de enunciación del exilio, hasta el *herbeste* con «h», que describe el autor como la posición desde donde reflexiona y crea. En este caso, Sarrionandia añade una «h» al inicio de la palabra, en vez de utilizar la palabra estándar para denominar el exilio en euskara, lo que vendría a ser «erbeste» (Fernández, 2017: 221). Con este guiño al *différance derridiano*, Sarrionandia hace explícito que su exilio no se limita a la experiencia biográfica vivida, sino que su (h)exilio va más allá, y consiste en ese paradigma desde donde enuncia:

Herbestera hizkuntza eraman nuen, ezer gutxi gehiago. Neure baitan besterik egin izan arren euskaraz, hizkera kalndestinoa bihurtu zitzaidan idazteko leku [...]. Herbesteko biziera pentsatzeko eta idazteko «leku» [...] bihurtu zitzaidan orduan neure hizkuntza gordea, baina ez leku erabatekoa eta segurua, baizik eta osatu eta ia asmatu beharrekoa (Sarrionandia 2013: 5)<sup>4</sup>.

Al hilo de la propia teorización del exilio, para Sarrionandia el *locus* de enunciación del exilio es ese lugar no-absoluto ni seguro del todo; más bien, ese lugar que el propio autor ha ido completando y casi inventando a lo largo de los años (Sarrionandia, 2013: 5). La comprensión del lugar de enunciación del exilio como una posición de escogida marginalidad y un viaje sin fin nos lleva a ser conscientes de nuestros límites a la hora de definir el paradigma desde donde escribe Sarrionandia. Si el autor nos

advierte que enuncia desde el exilio, ese lugar en constante transformación, ¿cómo podemos llegar a capturar esa perspectiva de exilio de Sarrionandia, la cual está en constante movimiento? No tenemos otra escapatoria más que situarnos frente al mar de tinta creado por Sarrionandia cual Heráclito frente al río.

Pues bien, siendo conscientes de esta imposibilidad epistémica de describir el lugar de enunciación del exilio en la obra de Sarrionandia por su constante performatividad, y siendo conscientes de que es probable que en un futuro ese lugar se vaya deviniendo un lugar otro —más completo—, se analizarán dos *momentums* en la obra del autor que se han identificado como dos lugares de tránsito cruciales previos a la llegada al lugar de enunciación del exilio. En definitiva, a continuación, se examinan dos puntos de inflexión relevantes en el viaje intelectual de Sarrionandia: el silencio y la búsqueda de una nueva lengua para enunciar desde el exilio. Esta trayectoria nos guiará hasta la escritura contrapuntística de Sarrionandia que, aunque se pueda observar en varias de sus obras, se percibe con gran madurez y erudición en su aclamado ensayo *Moroak gara behelaino artean? [¿Somos como moros en la niebla?]*<sup>5</sup>.

## 2. El silencio como pre-enunciación del exilio

La condición del exilio en su dimensión como hecho material histórico-biográfico desencadena un aislamiento forzado del entorno social y cultural de la persona que lo padece. Sarrionandia, con gran lirismo, describe el proceso de desarraigo de la persona exiliada como aquel árbol que está forzado a abandonar su tierra (Sarrionandia, 2013). A lo largo de su obra, existen múltiples expresiones que remiten al impacto emocional que conlleva el desarraigo en la persona exiliada (Azkorbebeitia, 1998: 119-124). Es evidente que cada experiencia exílica es singular, y el impacto que ella produce en cada psique humana completamente particular. Aun siendo conscientes de ello, investigaciones en torno a la salud mental de las personas exiliadas apuntan a que «exile itself is not a pathological experience [...] however, psychopathology manifestations may also occur» (Silva et al., 2015: 4). Es decir, aunque el desplazamiento *per se* no sea una experiencia patológica, los estudios señalan que las personas desplazadas se encuentran en una situación de vulnerabilidad en cuanto a la salud mental. El psiquiatra Joseba Anchotegui va un paso más allá cuando denomina el estrés crónico y múltiple que las personas desplazadas sufren como «The Ulysses Syndrome»:

Migratory mourning is a complex mourning that is at many times difficult, especially if personal or social circumstances of the immigrant are problematic to the point where they can deconstruct the subject (Anchotegui 2014: 21).

Goio, el protagonista de *Lagun Izoztua*, 2001 [El amigo congelado], una de las novelas más aclamadas de Sarrionandia, no existe en realidad, y su angustia existencial tan solo es una representación artística de la personificación del Síndrome de Ulises (Anchotegui, 2014). Toda la novela gira entorno la vida de Goio, un enfermero vasco de aproximadamente 50 años que lleva exiliado décadas en Bluefields, una ciudad anglófona de

Nicaragua. El libro empieza con una frase lapidaria (Sarrionandia 2001:15): «Goio izoztu egin da. Ea albait arinen bisitatu ahal duzun»<sup>6</sup>.

La novela irrumpe con el protagonista, exiliado desde hace décadas, sufriendo un shock emocional y completamente afásico. A lo largo de la novela se narra su viaje por varios países de Centroamérica, visitando varias amistades y centros de salud mental como un intento desesperado de recuperar el habla. Sarrionandia crea un protagonista exiliado el cual sufre de deconstrucción total de su subjetividad hasta el punto de perder el habla. En el transcurso de la novela, cuando se enuncia que «Goio no puede hablar», no consiste en una descripción metafórica; más bien, se plantea de manera bastante directa que sufre afasia: «the disruption of cognitive process underlying language» (Tippett et al., 2014: 1). Una amiga, también exiliada vasca, lo acompaña en todo momento a lo largo de su periplo, y al principio acuden a un hospital psiquiátrico situado en Colombia, dirigido por los hijos de unos exiliados vascos de la Guerra Civil. Los recuerdos de su infancia narrados indirectamente por un compañero de clase —también exiliado en Centroamérica— tienen gran relevancia. Se deja entrever que el narrar y escuchar recuerdos personales es lo que ayuda al protagonista a recuperar el habla y su identidad personal. Una interpretación obvia de la novela es que la experiencia del exilio puede llevar a la persona a una situación de afasia y deconstrucción total de su subjetividad. En tales circunstancias extremas, la persona exiliada se ve envuelta por el silencio. Sin embargo, no consiste en un silencio pacífico o vacío; más bien, se trata de un silencio estridente, enunciador. Por ello, desde esta perspectiva, se interpreta la presencia del silencio a lo largo de la obra de Sarrionandia como la expresión de lo indecible:

La voluntad de dar testimonio del horror suele ir paralela al mutismo, por la impotencia del lenguaje para dar cuenta de una monstruosidad que ha asolado la existencia y desbordado la capacidad expresiva de las palabras. Una experiencia de lo indecible (Le Breton 2001: 83).

### 3. Búsqueda de una lengua para enunciar el exilio: de la alienación al extrañamiento

Como han señalado estudios previos, reflexiones influenciadas por teorías posestructuralistas en torno a la performatividad del lenguaje están presentes a lo largo de la obra de Sarrionandia (Azkorbebetia, 1998: 124; Rodríguez, 2013). Esta cita extraída del ensayo *¿Somos como moros en la niebla?* nos permite comprender de manera sintetizada qué es para Sarrionandia la lengua y el lenguaje:

Lenguaje, pensamiento y conducta están muy interconectados. El pensamiento no es anterior y el habla su mera transposición, sino que la propia lengua y el hablar dan lugar a ideas. Ludwig Wittgenstein sentenció: «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo». De la misma manera en que el pensamiento se va elaborando paulatinamente a medida que se habla, la lengua y el pensamiento avanzan cogidos de la mano en su evolución. José Martí lo explicó con una imagen hípica: «La lengua no es el caballo del pensamiento, sino su jinete». El acto de pensar se efectúa mediante palabras y frases, a veces repetidas, y el propio pensamiento tiene una estructura dialógica (Sarrionandia 2012: 652)<sup>7</sup>.



De este modo, Sarrionandia hace suyas las teorías de pensadores como Benveniste o Foucault que determinaron que el lenguaje consiste en un factor pro-activo el cual crea conocimiento y realidad (Sarrionandia, 2010: 420). El autor vizcaíno-habanero tiene gran conciencia de que el lenguaje nunca es neutral y en textos publicados en 1985, al principio de su carrera literaria, ya nos advertía que «hitzak, guri ailegatzen zaizkigun hitzak historiaz kargaturik ematen zaizkigu. Iadanik, eta zama zahar eta astun horrek harrapatzen gaitu geu ere» (Sarrionandia, 1985: 31)<sup>8</sup>.

Esta conciencia del peso que llevan consigo las palabras es precisamente el punto de partida de la obra *¿Somos como moros en la niebla?* El génesis de dicho ensayo se encuentra en una pregunta: ¿qué se esconde detrás de la palabra *moro*? A lo largo de más de sus seiscientas páginas de apabullante erudición, Sarrionandia analiza la historia de la colonización de España y Francia respecto a territorios y naciones situados en el Norte de África. Este punto de partida es sugerente, el de intentar desnudar el pensamiento hegemónico sedimentado durante siglos partiendo de una palabra precisa y concreta: *moro*. Este es un claro ejemplo del intento de Sarrionandia de buscar un nuevo lenguaje. Así, el intento de deconstruir el significado de las palabras es su búsqueda hacia un nuevo lenguaje que esté libre del lastre pesado que llevan consigo dichas palabras.

Sin embargo, no es la única vez en la que Sarrionandia reflexiona y escribe sobre palabras precisas. De hecho, este es el motivo principal o el hilo conductor de su ensayo, *Hitzen ondoeza* [El malestar de las palabras]. Para empezar, en la introducción, el autor explica que, aunque empezó a escribir esta obra en 1990 —cinco años después del inicio de su exilio—, aproximadamente tres años después de empezarla a escribir, perdió la mayoría de sus manuscritos (Sarrionandia, 1997: 7). Finalmente, el libro fue publicado en 1997. Aunque la pérdida de los manuscritos sea otro tema relevante en los estudios sobre exilio, el interés principal de dicho libro reside en el hecho de que Sarrionandia hace que palabras comunes pierdan su significado usual. El autor crea una especie de ensayo simulando un diccionario, con entradas de palabras comunes en euskara ordenadas alfabéticamente. Algunas de las que introduce en este diccionario *sui generis* llevan consigo un lastre pesado (Sarrionandia 1985: 31): *aberria* [patria], *demokrazia* y *ekonomia* serían un claro ejemplo de ello. A su vez, se pueden leer varias palabras relacionadas a la literatura: *idatzi* [escribir], *zuzenketak* [correcciones] o incluso los nombres propios de algunos escritores, Kafka, Rimbaud o Daniel Arnaut, entre otros. Además de ello, introduce palabras relacionadas a la experiencia humana y a la vida, como podrían ser, *amodioa* [amor], «bizitza borradore lez» [la vida como borrador] y *bakardadea* [soledad].

En este texto literario, Sarrionandia juega con las palabras haciendo evidente la teoría que Ferdinand de Saussure escribió a principios del siglo pasado en su *Cours de linguistique générale* (1916). Saussure observaba que los signos lingüísticos constaban de dos componentes: el significante y el significado. En su jocosos ensayo, Sarrionandia usa los mismos significantes que aparecen en los diccionarios usuales en lengua vasca, pero, por el contrario, inventa significados nuevos para los mismos. Valiéndose de fina ironía, Sarrionandia libera tales «significantes» de su

antiguo y pesado lastre (Sarrionandia, 1985: 31). Según Eider Rodríguez (2013: 197), este diccionario particular de Sarrionandia es un intento de confrontar el significado que el poder impone sobre las palabras. El autor apunta hacia el mismo camino cuando en la entrada correspondiente al significante *biltzarra* [reunión] escribe:

Biltzarra: Hitzen sindikatu bat antolatzea erabaki omen dute, jasan ohi duten tratatu txarra ekidin eta beren eskubideak defendatzeko. Biltzarra ere boligrafoaren puntan egiteko baimena eskatu didate (Sarrionandia 1997: 165)<sup>9</sup>.

Este último fragmento sugiere algunas de las funciones que tiene la literatura para Sarrionandia. Por un lado, sus textos invitan a sus lectores a ser conscientes de que el lenguaje común está mediado por la ideología del poder y, por consiguiente, la lengua también es una de las herramientas principales del proceso de alienación al que están sometidas las personas. Por otro lado, otra de las funciones de la literatura —según Sarrionandia— consiste en sobrepasar los límites existentes del lenguaje para poder crear nuevas lenguas y realidades; esta segunda función de la literatura estaría estrechamente ligada al extrañamiento (Sarrionandia, 2013: 8). Este sería el objetivo principal del ensayo literario que simula formalmente un diccionario: el de deconstruir el lenguaje común y buscar un nuevo lenguaje que pueda expresar nuevos horizontes y realidades.

El término «alienación» proviene de las teorías marxistas y contiene dimensiones políticas y psicológicas. A pesar de que un sinnúmero de autores haya reflexionado sobre ello, Fromm describe la alienación como la condición en la que el sujeto moderno cree que sus actos están motivados por interés propio, aunque en realidad sus objetivos no los haya establecido por voluntad propia (Fromm, 1942: 101)<sup>10</sup>. La idea principal es que la alienación consiste en una condición psicológica que los seres humanos sufren debido al impacto de los sistemas político-ideológicos. Es decir, el proceso de alienación nos viene a describir el proceso de distanciamiento que sufren las personas respecto a sus deseos, ideas o emociones, y, por el contrario, dedican su vida y su tiempo a saciar intereses ajenos —intereses y objetivos de los sistemas hegemónicos—. Sarrionandia escribe explícitamente sobre la alienación y reflexiona sobre cómo ha evolucionado el proceso de alienación desde la época de la sociedad industrial a la sociedad de consumo (Sarrionandia, 2010: 483). Basa su argumentación en perspectivas teóricas del filósofo y sociólogo Gilles Lipovetsky, uno de los principales autores que han examinado cómo opera el proceso de alienación en la era del capitalismo posindustrial (Lipovetsky, 1983).

En relación a ello, aunque en la obra de Sarrionandia haya pasajes concretos en los que incluso se mencione la palabra *alienación* y se reflexione explícitamente sobre ello, predomina la representación de dicho concepto mediante metáforas, alegorías o símbolos. Por ejemplo, en el poema «Zer esan adarretan bizi direnez» [Qué decir sobre aquellos que viven en las ramas] describe a unos chimpancés que realmente desconocen cómo vivir su vida, dado que ofrecen su vida al sistema económico (Sarrionandia, 2013: 203).

Llegados a este punto, cabe mencionar que a lo largo de la obra del autor vizcaíno-habanero el concepto de la alienación no se limita a su vertiente

económica, sino que versa sobre varios tipos de alienación. Entre ellos, la alienación cultural —sufrida por personas vascas, a su vez que otras naciones, culturas, y etnicidades subalternas— toma gran relevancia. Aunque a lo largo de la obra de Sarrionandia haya múltiples expresiones de alienación cultural, una de las constantes preocupaciones a lo largo de sus textos reside en la represión lingüística que padecen hablantes de lenguas no-hegemónicas (Sarrionandia, 2010: 414). Como era de esperar, en varias de sus obras reflexiona en torno a la represión lingüística que padecieron durante la infancia aquellos miles de niñas y niños vascos que estudiaron bajo la doctrina de la pedagogía franquista. En dos novelas, *Lagun Izoztua* [El amigo congelado] o *Kolosala izango da* [Será Colosa]<sup>11</sup>, la escuela de la época franquista es un escenario recurrente. Pero su análisis nunca se limita a la experiencia vasca, y en *¿Somos como moros en la niebla?* dedica varias docenas de páginas a la represión lingüística sufrida por la población africana durante los periodos de colonización y, *a posteriori*, durante la época de posindependencia —entre otros, estudia detalladamente la represión lingüística y cultural sufrida por los hablantes de la lengua tamazight (Sarrionandia, 2010: 338-352).

En ese sentido, es bastante evidente que el lugar de enunciación del exilio —entendiéndolo como posición de marginalidad— de Sarrionandia no se limita al contenido, sino que empieza en la propia lengua que escoge voluntariamente para crear su obra. Para él, escribir en euskara, o en cualquiera de las otras lenguas no-hegemónicas en este mundo cada vez más uniforme es, en parte, escoger la enunciación desde exilio. Así, el autor vizcaíno-habanero argumenta que el escribir y publicar literatura en euskara es una decisión que requiere superar varios obstáculos; y uno de ellos consistiría en hacer frente a lo que Ngũgĩ wa Thiong'o denomina como «la colonización de la mente» (Ngũgĩ wa Thiong'o, 2015).

Aunque los textos de Sarrionandia reflexionen sobre varias dimensiones de alienación, el tener esta conciencia no deriva en inmovilismo o en desesperanza. Más allá de momentos de silencio, luego existe la búsqueda de un nuevo lenguaje que imagine nuevas realidades posibles que superen la condición de opresión. Según Sarrionandia, es el lenguaje el que nos puede ayudar a recuperar el espacio de nuestra existencia y libertad; y más aún, relaciona el poder conseguir una realidad digna gracias a la precisión de la lengua (Sarrionandia, 2013: 8)<sup>12</sup>. Sarrionandia no menciona que la literatura *de facto* nos llevará a la libertad, pero sí que, en el nuevo espacio creado al sobrepasar los límites del lenguaje establecido, podemos «ensayar», una y otra vez, la libertad. «El ensayo de la libertad» hace referencia a su poema «Zer egin» [Qué hacer]:

Paradisura biderik ez da, paradisurik ez da,  
baina saioaren sasoia da.  
Lohi ditzagun Europakoa horma zuriak  
gure hatz mamien marka fitxatuz.

Hiltzea oldarkeria da, baina bizitzeko.  
Ez eskatu seguririk.  
Etsipenera egokitzea eguneroko  
Suizidioa da (Sarrionandia 2013: 220)<sup>13</sup>.

Aunque Sarrionandia sugiera que no exista ningún camino directo hacia la libertad, o la superación total de la alienación, quizás es la literatura la que nos pueda ayudar a recuperar el espacio de nuestra existencia y libertad (Sarrionandia, 2013: 8). Al comprender la obra literaria creada por Sarrionandia desde esta perspectiva, se percibe que el autor escoge con voluntad propia una posición creativa disidente desde donde observar la realidad existente de manera crítica e imaginar nuevas posibilidades. Esta posición es quizás el exilio como lugar de enunciación que teorizaba Said, y lo practica Sarrionandia a lo largo de sus obras; quizás la enunciación desde el exilio signifique llevar el lenguaje al límite, sobrepasar fronteras existentes e imaginar y crear nuevos mundos. Aunque lo hayamos comentado al inicio del artículo, cabe recordar que este lugar de enunciación nunca puede llegar a ser estático, sino que requiere un distanciamiento constante de puntos de vista hegemónicos y propios. En este sentido, el comprender el exilio como lugar de enunciación puede estar muy cerca del concepto de extrañamiento acuñado por los posestructuralistas:

The Slavic roots of the word estrangement suggest both distancing and making strange, which implies a radical dislocation from one's usual point of view, a reframing and recontextualization of reality —one, moreover, that affords an entirely different set of possibilities— for perception, understanding, and action (Roberts, 2018: 66).

En definitiva, el exilio como lugar de enunciación consiste en un proceso profundo más que una posición dada por hecho u obtenida ligeramente. El extrañamiento significa precisamente que es necesario un desplazamiento constante no solamente de los discursos hegemónicos, sino también desde las posiciones intelectuales y perspectivas particulares de uno mismo. Al hilo de lo que ya se ha mencionado a lo largo de este apartado, la tendencia *sarrionandiana* de deconstruir el significado común de las palabras y otorgarles en un nuevo sentido es un claro ejemplo del extrañamiento y de la búsqueda de un nuevo lenguaje. Otro ejemplo sería su poema «Propostas para definição do exilio», que acaba de este modo:

Exilio é plantar sombras  
 Exilio é a vida é assim  
 Exilio é beber um café cinzento com muita borra  
 Exilio é se esconder num armário com medo de que alguém o abra  
 e com medo de que nenhum o abra (Sarrionandia 2013: 85).

Este es un poema que define con gran lirismo las vivencias del exilio. El hecho sorprendente es que, en un poemario escrito íntegramente en euskara, Sarrionandia incluye este poema escrito por él mismo en portugués. El cambio repentino de idiomas opera en este caso como una técnica formal de extrañamiento. A su vez, el introducir un poema escrito en un idioma ajeno de manera abrupta en el poemario muestra que el escritor no cuenta con una lengua que sea capaz de expresar en palabras su realidad. Por eso, necesita definir su exilio en otra lengua. Aunque todo el poemario esté escrito en euskara excepto el poema mencionado, cabe destacar que el título del poemario es *Hnuy illa nyha majah yahoo*. En la introducción misma del poemario Sarrionandia advierte al lector de que la frase que da título a su poemario proviene de *Los viajes de Gulliver* y que significa «Cuídate, compa» —es decir, Sarrionandia titula su poemario

usando un idioma ficticio—. Podríamos seguir mencionando un sinfín de ejemplos concretos de búsqueda de un nuevo lenguaje, dado que es una constante en la obra de Sarrionandia. Esta característica podría estar relacionada al hecho de que «exile writers tend to respond in formal ways to their state [...] through experimentation» (McClennen, 2004: 44).

#### 4. Practicando la escritura contrapuntística: *Moroak gara behelaino artean?* como ejemplo por excelencia

En el siguiente apartado analizaremos el ensayo *Moroak gara behelaino artean?* [*¿Somos como moros en la niebla?*], el cual parte de una palabra, *moro*, y una anécdota histórica relacionada con un fraile vasco llamado Pedro H. Sarrionandia, uno de los primeros estudiosos en elaborar una gramática tamazight (Sarrionandia, 2010: 153). En la mencionada obra, Sarrionandia arma una escritura que se puede considerar como contrapuntística. Este ensayo de más de seiscientas páginas fue laureado con el mayor de los premios en las letras vascas, otorgándole el *Euskadi Sariak* (Gabilondo, 2012). Sin embargo, es llamativo que, aunque haya pasado más de una década desde su publicación, investigaciones exhaustivas de dicho trabajo hoy día sigan siendo escasas (Azurmendi, 2015; Cid, 2013).

Algunos de los estudiosos que han analizado dicho ensayo resaltan que este único libro en realidad podría dividirse en varios libros (Cid, 2013). Pero, esta sugerencia ¿no significaría precisamente, organizar el discurso de manera más lineal y jerárquica? Es decir, el contenido de este ensayo se podría separar, por un lado, en la historia de la colonización del Norte de África desde la perspectiva de la metrópoli; por otro lado, en la historia de la resistencia del Rif y otras naciones originarias del Norte de África; en un tercer lugar, las lenguas y culturas subalternas tanto de la Península Ibérica como las del Norte de África y su posición en cuanto a la *World Literature*; y por último, la historia del siglo XX en España y su negación y represión constante de las culturas, lenguas e identidades nacionales múltiples que la habitan. Estos cuatro temas son algunos sobre los que versa el ensayo de Sarrionandia, pero no son los únicos. Se podrían extraer más hilos temáticos.

De este modo, la elección de Sarrionandia de escribir de manera entrelazada sobre la metrópoli y el protectorado —sobre la opresión y la resistencia— no es una elección meramente estilística. La forma de la escritura de este ensayo es parte del todo y, por ello, consiste en una elección estructural y paradigmática. Esta manera entrecruzada de organizar el discurso de *Moroak gara behelaino artean?* es llevar a la práctica lo que Said teoriza como *contrapunto*.

En *Cultura e imperialismo* se describe explícitamente que existen dos perspectivas opuestas de comprender y expresar la experiencia histórica. Por un lado, según Said, «los abogados de una unidad unitaria» representan la historiografía de manera «lineal y jerárquica» (Said, 1996: 312). La otra sería la perspectiva en contrapunto. Según el pionero de los estudios poscoloniales, «solo la segunda perspectiva muestra una



auténtica sensibilidad ante la realidad de la experiencia histórica. En parte a causa de la existencia de los imperios, todas las culturas están en relación unas con otras, ninguna es única y pura, todas son híbridas, heterogéneas, extraordinariamente diferenciadas y no monolíticas» (Said, 1996: 31).

Por lo tanto, la perspectiva contrapuntística significa un cambio de paradigma radical. Apasionado y gran conocedor de la musicología, Edward Said hizo que el concepto del *contrapunto* viajase desde la música a los estudios culturales. Esta técnica musical desarrollada a partir del siglo XV consiste, según la RAE, «en el arte de combinar, según ciertas reglas, dos o más melodías diferentes». Si Sarrionandia hubiese dividido en diferentes volúmenes su texto, quizás significaría dividirlo en únicas melodías separadas una de la otra, lo que entorpecería, justamente, el paradigma desde donde escribe: la perspectiva contrapuntística.

La escritura contrapuntística puede ser una técnica de escritura, como se percibe en el ensayo de Sarrionandia. Puede consistir en un rasgo formal, de organización estructural de la escritura. ¿Pero no es el continente parte del contenido en la literatura? Esta escritura contrapuntística *sarrionandiana* nos hace reflexionar sobre las políticas de la forma (*politics of form*). En este caso en concreto, el hecho de escribir sobre la historia del siglo XX en el Reino de España de manera entrelazada formalmente con el proceso de colonización del Norte de África no se puede separar de la reflexión que Sarrionandia brillantemente realiza sobre la Guerra Civil. A lo largo de sus decenas de páginas, Sarrionandia escribe con detalle las gestas de Francisco Franco y otros militares de alto cargo en el Norte de África, y sugiere al lector que el alzamiento franquista aplicó técnicas militares y la ideología de colonización utilizada por los militares españoles en el Norte de África, pero en este caso, en la metrópoli. Sarrionandia nos viene a decir que las relaciones entre las tierras colonizadas y la metrópoli nunca se pueden comprender de manera autónoma, y aunque nosotros veamos a los habitantes del Norte de África como los Otros, realmente su historia y la nuestra, su presente y nuestro futuro están completamente entrelazados. ¿Podría Sarrionandia transmitir este contenido, este mensaje, si hubiera organizado su ensayo jerárquica y linealmente, en volúmenes separados? No tenemos respuesta a ello, lo único que queremos apuntar en este apartado es que la escritura contrapuntística, la técnica narrativa, va estrechamente ligada al paradigma del exilio.

Aunque podríamos trazar este pensamiento híbrido de Sarrionandia desde el concepto de *in-between* de Homi Bhaba, o *la frontera* de Gloria Anzaldúa, qué mejor que describirlo a partir de un concepto que el mismo Sarrionandia nos regala en *Moroak gara behelaino artean?*: el concepto de «*auzokotasun*» [covecindad]. Después de un exhaustivo análisis sobre las teorías —y algunos mitos— en cuanto al parentesco lingüístico del euskara, el intelectual vizcaíno-habanero critica la metáfora de la *familia lingüística* y apunta el contexto histórico en el que se desarrolló tal perspectiva teórica:

La denominación de «familia» lingüística es una vieja metáfora que adquirió importancia en el siglo XIX en base al comparativismo y el historicismo dominantes. Al fin y al cabo, fue la aportación filológica al esclarecimiento del árbol genealógico de la preclara raza aria. Casualmente, la lingüística indoeuropeista, como cierta antropología, coincidió con la expansión del

imperialismo. A los vascos, esa línea de investigación no les ha dado nada, finalmente, sino ese lugar común de la lengua-isla y el equívoco que implica (Sarrionandia 2012: 438).

Después de criticar la metáfora de la familia lingüística, en el texto original en euskara Sarrionandia acuña y desarrolla teóricamente el concepto de «auzokotasuna». Dicho concepto se traduce en la publicada versión en castellano como «relaciones de vecindad», pero a mi parecer, no refleja completamente el significado que tiene en euskara. Especialmente, porque en euskara no existe la palabra «auzokotasuna», es una palabra que Sarrionandia acuña por primera vez, partiendo de la palabra *auzo* [vecindad]. Pero esta no es la única diferencia entre el texto original en euskara y la traducción publicada al castellano. En este pasaje en concreto se acorta la explicación del concepto «auzokotasun» [relaciones de vecindad] en la versión castellana y, por ello, es necesario consultar la versión original, donde Sarrionandia afirma que para explicar la formación de las lenguas la idea de «relaciones de vecindad» es mucho más esclarecedora:

Hizkuntzaren formazioa bera azaltzeko ere argigarriagoa da auzokotasunaren ideia. Beste auzoetako hizkuntzekin jarduna. Amazigerak harreman estuak izan zituen latinarekin, arabierarekin, gaztelarekin eta frantsesarekin; eta euskarak latinarekin, erromantzeekin, gaskoierarekin, gaztelarekin eta frantsesarekin. Maileguak ez dira lexikoak izan bakarrik, morfologikoak eta sintaktikoak ere bai, eta kulturalak zentzu zabalean. Mendetako harreman eta liskarrak, botere erlazioak, elebikoitzasun eta hizkuntza ordezkatzekin (Sarrionandia 2010: 314)<sup>14</sup>.

Como es evidente en este fragmento —y una constante a lo largo de su obra—, Sarrionandia no escribe desde una identidad cultural monolítica o no reflexiona únicamente sobre la experiencia vasca. En su pensamiento hay un constante hibridaje de experiencias y anécdotas de múltiples culturas, lenguas y tradiciones literarias; su lugar de enunciación es híbrido. Y partiendo desde la lectura de su obra, el concepto de «auzokotasun» [relaciones de vecindad], que él mismo acuña, no se limita a la comprensión de las lenguas o idiomas. Más bien, toda la escritura contrapuntística de *¿Somos como moros en la niebla?* viene a decirnos que las culturas, idiomas y literaturas que habitan el territorio geográfico que abarca la Península Ibérica y el Norte de África se han constituido mutuamente en constante relación de «auzokotasun» [relaciones de vecindad].

## 5. Conclusiones

Aplicar algunos de los conceptos teóricos más relevantes elaborados por Edward Said, como la perspectiva contrapuntística, en la obra de Joseba Sarrionandia nos permite una comprensión más profunda del universo literario del autor vizcaíno-habanero. Pero a su vez, el pensamiento y la escritura *sarrionandiana* también tienen mucho que aportar a los estudios del exilio y estudios poscoloniales. Una exhaustiva comprensión de la creación de Sarrionandia nos permite comprender que, para llegar hasta el lugar de enunciación del exilio, es necesario un largo viaje intelectual. En su caso, el silencio y la búsqueda de una nueva lengua parecen ser lugares

de tránsito necesarios antes de llegar a ser capaz de enunciar desde el exilio y practicar la escritura contrapuntística.

Es imposible determinar el impacto que ha tenido el exilio biográfico de más de tres décadas de Sarrionandia en Cuba en su creación artística. Sin embargo, lo que evidencia su escritura es que el exilio, en su obra, no se limita al hecho vivencial. Al estilo de Said, la propia experiencia vital y el hecho de transitar por varias culturas y sociedades se traducen en un pensamiento híbrido o de comprender las culturas, lenguas y literaturas desde un paradigma de «*auzokotasun*» [relaciones de vecindad] de unas con las otras. La forma y la técnica de la escritura contrapuntística, que se despliegan con gran madurez en *¿Somos moros bajo la niebla?*, son así la expresión por excelencia de la enunciación desde el exilio. Y teniendo en cuenta que Sarrionandia practica el constante extrañamiento de la lengua también respecto a sus textos anteriores, al lector no le queda más que esperar, con ansia, lo que este escritor nos pueda regalar en un futuro cercano, desde su particular (h)exilio, ahora que después de más de treinta años ha vuelto a la tierra natal que una vez lo vio partir.

### Bibliografía citada

- ACHOTEGUI, J. (2014): *The Ulysses Syndrome*, Llança: Ediciones El Mundo de la Mente.
- ADORNO, T. (1978): *Minima Moralia*, Nueva York: Verso.
- ALDEKOA, I. (2008): *Euskal literaturaren historia*, Donostia: Erein.
- ANDERSON, L. (2009): «Autobiography and Exile: Edward Said's Out of Place» en Gosh, R., *Edward Said and the Literary, Social, and Political World*, Londres: Routledge, 165-175.
- ANTARA, A. (2016): «Edward Said y el exilio: una mirada en contrapunto», *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130, 1, 109-114.
- ANZALDÚA, G. (2016): *Borderlands/ La Frontera*, Madrid: Capitan Swing.
- ARENDRT, H. (2007): «We, Refugees» en Arendt, H., *The Jewish Writings*, Nueva York: Schocken Books.
- ARIZNABARRETA, L. (2016): «La escritura como lugar para vivir en la obra del exilio de Martín Ugalde» en González, I, *Exilio Vasco*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- AZKORBEBEITIA, A. (1998): *Joseba Sarrionandia: Irakurketa Proposamen bat*, Bilbao: Labayru.
- AZURMENDI, J. (2015): «Sarrionandia: nazioaren kontzeptua behelaino artean», *Jakin*, 207, 11-65.
- BHABHA, H. (2002): *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: El Manantial.
- CID, C. (2013): «Sarrionandia, Joseba, ¿Somos como moros en la niebla? Pamplona: Pamiela, 2012», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 18, 336-340.
- DOUGLASS, W. (2019): «Joseba Sarrionandia: A Life» en Douglas, W. (ed.), *Prisons and Exiles*, Reno: Center for Basque Studies Press.
- FERNÁNDEZ, A. (2017): «(H)erbestean: El hombre congelado. Aproximación al territorio de Joseba Sarrionandia», *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca*, 221-236.
- GABILONDO, J. (2012): «Literatur politikas eta ekonomiaz globalizazioan. Sarrionandia, kanona, sariak, merkatua eta multikulturalismo kritikoa», *Oihenart*. 27, 45 - 66.

- KORTAZAR, J. (2017): *Contemporary Basque Literature*, Reno: Center for Basque Studies Press.
- KORTAZAR, J. (2017): *Pott Banda. Ekilibrista Bihotza (1977-1980)*, Guecho: Sorzain.
- LE BRETON, D. (2001): *El Silencio*, Madrid: Ediciones Sequitur.
- LIPOVESTSKY, G. (1983): *L'ère du vide*, París: Gallimard.
- McCLENNEN, S. (2004): *The Dialectics of Exile. Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, West Lafayette: Purdue University.
- OLAZIREGI, M. (2012): *Basque Literary History*, Reno: Center for Basque Studies Press.
- RETOLAZA, I. (2013): «Poesía corporal/ danza verbal: una lectura comparada de Hnuy illa», *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9, 95-110.
- ROBERTS, R. (2013): *From Alienation to Estrangement. Political Thought and Psychology*, Nueva Jersey: John Wiley and Sons.
- RODRIGUEZ, E. (2013): «Literatura eta lengoaiaren mugak: Joseba Sarrionandiarren kasua», *Lapurdum*, 187-199.
- SAID, E. (1996): *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama.
- SAID, E. (2000): *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge Massachusetss: Harvard University Press.
- SARASOLA, B. (2015): *Bainaren belaunaldia. Ustela, Pott, Oh! Euzkadi*, Bilbao: Labayru.
- SARRIONANDIA, J. (1981): *Izuen gordelekuetan barrena*, Bilbao: Bilboko Aurrezki Kutxa.
- SARRIONANDIA, J. (1985). *Ni ez naiz hemengoa*, Irunea: Pamiela.
- SARRIONANDIA, J. (1995). *Hnuy illa nyha majah yahoo*, Donostia: Elkar
- SARRIONANDIA, J. (1989). *Marginalia*, Donostia: Elkar.
- SARRIONANDIA, J. (2001). *Lagun Izoztua*, Donostia: Elkar.
- SARRIONANDIA, J. (2003). *Kolosala izango da*, Tafalla: Txalaparta.
- SARRIONANDIA, J. (2010). *Moroak gara behelaino artean?*, Pamplona: Pamiela.
- SARRIONANDIA, J. (2012). *¿Somos como moros en la niebla?*, Pamplona: Pamiela.
- SILVA, M. (2016): «Philosophical and pscopathological perspective of exile: on time and space experiences», *Frontiers in Psychiatry*, 1-4.
- THIONG'O, N. (2015): *Descolonizar la mente*, Barcelona: Debolsillo.
- TIPPETT, D. (2014): «Aphasia: Current Concepts in Theory and Practice», *Neurol Transl Neurosci*, 1-12.
- ZAMBRANO, M. (2004): *Los Bienaventurados*, Madrid: Siruela.
- THUMEREL, F. (2004): *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras: PU Artois.
- THÚY, K (2010): *Ru*, París: Éditions Liana Lévi.
- THÚY, K (2016): *Vi*, París: Éditions Liana Lévi.
- VIART, D. (2009): «Le silence des pères au principe du "récit de filiation"», en *Études françaises*, 96-112.
- VIART, D. (2019): «El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea», *Cuadernos LIRICO*, 20, <<http://journals.openedition.org/lirico/8883>>, [17/04/2021]



<sup>1</sup> Este artículo es parte del proyecto de tesis doctoral que está realizando la autora en la University of Nevada, Reno y en la Universidad del País Vasco (en régimen de cotutela entre ambas universidades). Esta publicación forma parte de los proyectos que desarrolla el grupo de investigación MHLI (ww.mhli.net), financiado por el Gobierno Vasco.

<sup>2</sup> En el texto se muestran los fragmentos originales en euskara y, como nota, se ofrecen las traducciones al castellano. Todas las traducciones han sido realizadas por la autora del artículo. En el caso de que la obra fuera traducida y publicada al castellano, se ha utilizado la traducción publicada. Traducción (Sarrionandia 1997: 483): «mientras escribo, me escribo».

<sup>3</sup> ISLA. 29 de abril

—¿Desde cuándo estás confinado?

—Desde hace mucho.

—¿Tu nombre?

—Robinson Crusoe.

<sup>4</sup> «Al exilio, llevé conmigo el idioma, poco más. Aunque podría comunicarme en euskara solamente conmigo, el idioma clandestino se me convirtió en el lugar de la escritura [...] Mi reservada lengua se convirtió entonces el “lugar” desde donde pensar y escribir sobre el modo de vida del exilio [...] pero no un lugar definitivo o seguro, sino [un lugar] que hay que complementarlo y casi inventarlo».

<sup>5</sup> El ensayo fue escrito originalmente por Sarrionandia en euskara y publicado en 2010 con el título *Moroak gara behelaino artean?* El ensayo fue traducido al castellano y publicado en 2013 con el título *¿Somos moros bajo la niebla?* En el proceso de escritura de este artículo se han consultado ambas fuentes, la obra original y la traducción publicada en castellano. Se han introducido fragmentos en castellano por lo general. En cambio, en casos particulares en los que el texto publicado traducido no coincidía con el original, se ha introducido la versión original en euskara.

<sup>6</sup> «Goio está congelado. Si pudieras visitarlo cuanto antes mejor».

<sup>7</sup> En la versión original en euskara: «Hizkera ez da pentsamenduaren transpozio hutsa, faktore eragilea da pentsamenduaren formazioan. Hizkuntza eta pentsamena besotik helduta dabilta, hitzen eta esaldien bidez pentsatzen da eta pentsamenduak ere egitura dialogikoa du, hizkerak bezala» (Sarrionandia 2010: 420).

<sup>8</sup> «Las palabras, las palabras que nos llegan suelen estar cargadas de historia. Y ese lastre antiguo y pesado nos suele atrapar también a nosotros».

<sup>9</sup> «Reunión asamblearia: Al parecer se ha decidido organizar un sindicato de las palabras, para evitar los malos tratos que suelen padecer y poder defender sus derechos. Me han pedido permiso para que se pueda celebrar la reunión en la punta de mi bolígrafo».

<sup>10</sup> Cita original: «modern man believes himself to be motivated by self-interest and yet... actually his life is devoted. To aims which are not his own» (Fromm, 1942: 101).

<sup>11</sup> *Lagun Izoztua*, 2001 [El amigo congelado], pese a obtener el premio Nacional de la Crítica en lengua vasca en la categoría de novela, únicamente ha sido traducido al alemán por Raul Zelick y Petra Elser. La novela *Kolosala izango da* fue traducida al castellano por Daniel Escribano y publicada por la editorial Txalaparta bajo el título: *Será Colosal* (2016).

<sup>12</sup> Texto original «lengoaia da gure existentziaren eta askatasunaren espazioa errekuperatzen lagun diezagukeena, errealitatea antzemateko eta osatzeko ahaleginean. Errealitatearen duintasuna hizkuntzaren doitasunaren bidez besterik ezin da erdietsi, literaturaren eskutik behintzat» (Sarrionandia, 2013: 8). [«El lenguaje es el que nos puede ayudar a recuperar el espacio de nuestra existencia y libertad, en el esfuerzo de percibir y completar la Realidad. Solamente, a través de la precisión de la lengua, podremos lograr la dignidad de la realidad, al menos, en cuanto a la literatura.»]

<sup>13</sup> «No hay camino hacia el paraíso, no existe el paraíso,

pero es época de intentarlo.

Manchemos las paredes blancas y falsas de Europa,

fichando la huella de nuestros dedos.

Morirse es cosa de intrepidez, pero para vivir,

No pidan ninguna seguridad.

Adaptarse a la desesperación

es el suicidio diario».

<sup>14</sup> «Para explicar la formación del idioma, es mucho más esclarecedor la idea del *auzokotasun*. La relación con los idiomas vecinos. El tamazight mantuvo relaciones estrechas con el latín, el árabe, el castellano y el francés; el euskara, con el latín, con las lenguas romance, con el gascón, con el castellano y el francés. Los préstamos no han sido



únicamente lexicales, también han sido morfológicos y sintácticos, y culturales en un sentido amplio. Relaciones y conflictos a lo largo de los siglos, relaciones de poder, bilingüismo y el remplazamiento de la lengua».

# #26

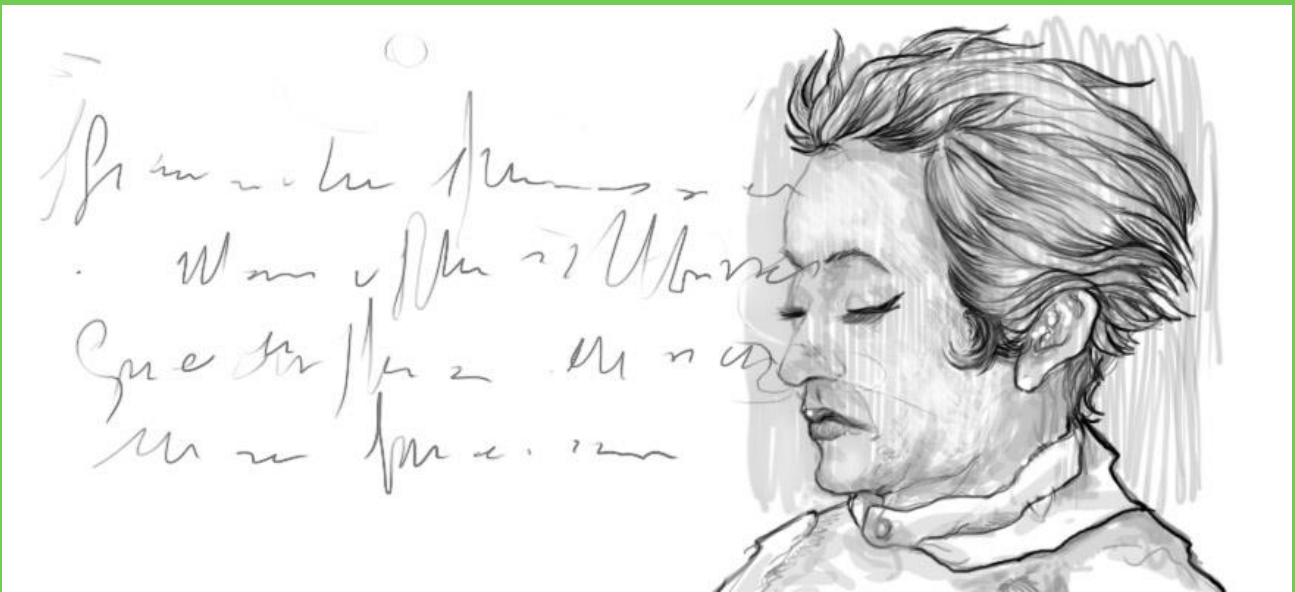
## EL SEXILIO DE UNA LOCA QUE CALLA SUS AMORES PROSCRITOS: FIGURACIONES EXTRANJERAS Y FANTASMAGÓRICAS EN LA POESÍA DE GABRIELA MISTRAL

**Ignacio Sánchez Osoreo**  
*University of Notre Dame*

Artículo || Recibido: 20/07/2021 | Aceptado: 29/11/2021 | Publicado: 01/2022  
DOI 10.1344/452f.2022.26.5  
isanche2@nd.edu

Ilustración || © Isaías Verdelejos – Todos los derechos reservados  
Texto || © Ignacio Sánchez Osoreo – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || En este artículo se realiza una lectura queer de un corpus poético de la escritora chilena Gabriela Mistral. Frente al pánico lésbico de la crítica mistraliana tradicional, sostengo que las figuraciones extranjeras y fantasmagóricas presentes en la obra de la poeta constituyen tropos con los que se representa el cuerpo y subjetividad lesbiana. En particular, propongo que, por medio de la extranjera y la fantasma, Mistral poetiza su propia experiencia de sexilio a causa de su disidencia sexual. En el sexilio el yo extranjero no solo polemiza con la nación que lo excluyó, cobra un cuerpo otro y forja comunidades queer, sino que también imagina una contra-nación en el que el cuerpo lesbiano no es expulsado de sus límites.

**Palabras clave** || Sexilio | Extranjera | Fantasma | Nación

**Abstract** || This article offers a queer reading of the poetic corpus of the Chilean writer Gabriela Mistral. Faced with the lesbian panic of traditional Mistralian criticism, I argue that the foreign and phantasmagoric figurations present in the poet's work constitute tropes with which her lesbian body and subjectivity are represented. In particular, I propose that, through the stranger and the ghost, Mistral poeticizes her own experience of sexile because of her sexual dissent. In sexile, the foreign self not only polemicalizes with the nation that excluded it, takes on another body, and forges queer communities, but also imagines a counter-nation in which the lesbian body is not expelled from its limits.

**Keywords** || Sexile | Foreign | Ghost | Nation

**Resum** || En aquest article es realitza una lectura queer d'un corpus poètic de l'escriptora xilena Gabriela Mistral. Davant del pànic lèsbic de la crítica mistraliana tradicional, sostinc que les figuracions estrangeres i fantasmagòriques presents en l'obra de la poeta constitueixen trops amb els quals es representa el cos i la subjectivitat lesbiana. En particular, proposo que, mitjançant l'estrangera i la fantasma, Mistral poetitza la seva pròpia experiència de sexili a causa de la seva dissidència sexual. En el sexili, el jo estranger no sols polemitz amb la nació que el va excloure, cobra un cos altre i forja comunitats queer, sinó que també imagina una contra-nació en la qual el cos lesbià no és expulsat dels seus límits.

**Paraules clau** || Sexili | Estrangera | Fantasma | Nació

## 0. Los fantasmas acechan a la crítica heteronormativa: Mistral ante el pánico lésbico

Lo subterráneo es lo que no digo, pero lo digo cuando te miro y cuando te toco sin mirarte  
Gabriela Mistral a Doris Dana en *Locas Mujeres*  
María Elena Wood

«Cosas muy malas han dicho de mí en aquel país que Dios me dio por patria. A ciertos compatriotas solo les hace falta atribuirme un asesinato» (Mistral, 2019: 254), anota Gabriela Mistral en uno de sus cuadernos personales. Chile, «aquel país» que no se nombra y con el que la poeta genera una larga y sostenida distancia, se nos revela como un *topos* recurrente en su producción poética y declaraciones públicas<sup>1</sup>. Para Gabriela Mistral Chile o el «país de la ausencia», sobre el que vuelve una y otra vez en su poesía, deviene encarnación de la injuria y del rechazo o, lo que es lo mismo, en una comunidad imaginada excluyente que hace del insulto su estrategia predilecta. La crítica mistraliana ha advertido con insistencia que, entre esas «cosas muy malas» que se han dicho de la poeta, cuenta el insulto que la acusa de ser una persona no autorizada para ejercer la docencia por carecer de instrucción formal. Sin embargo, hay un remanente en esas «cosas muy malas» que los críticos ocultan, o bien, niegan: su lesbianismo. Mistral, debemos decirlo, no solo se exilia de su patria, a causa de ninguneos que la rebajan, debido a su clase social o su provincianismo ruralista, sino también y, por cierto, por una razón no menos importante que las otras: su disidencia sexual.

La máquina crítica de la poesía mistraliana, así como sus celosos guardianes, presos de un pánico lésbico, invisibilizan ese aspecto fundamental que atraviesa tanto el proyecto vital como estético de la escritora<sup>2</sup>. Valga señalar, por ejemplo, a uno de sus más asiduos guardianes, el crítico Jaime Quezada, quien ha negado en más de una oportunidad la productividad de leer el cuerpo/corpus mistraliano desde una matriz lésbica. Luego de que en uno de sus discursos públicos, la presidenta de Chile, Michelle Bachelet, reconociera la opción sexual de Mistral, Quezada expresa: «[...] que la Presidenta haya sido tan tajante en citar, en un discurso de esta naturaleza, a Gabriela Mistral en una relación con Doris Dana, revela cierta ligereza emocional y de circunstancia, más que de un fundamento al marco legal del asunto» (en Cerda, 2015). Esta declaración no revela sino las fisuras, contradicciones y tácticas de las narrativas desexualizadoras y normativas de la crítica hegemónica. Si críticos como él exigían pruebas de la «eventual opción lésbica —en donde juega también un estereotipo del lesbianismo» (Pizarro, 2005: 62), cuando la mandataria bajo ese imperativo entrega esas «preciadas pruebas» se le acusa de «ligereza emocional y de circunstancia». Algo similar ocurre cuando el investigador Juan Pablo Sutherland decide visibilizar en *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (2001), ya no el cuerpo disidente de Mistral, sino, precisamente, su corpus poético. Frente a esto, el mismo crítico acusa al antologador de «contribuir a interpretaciones tendenciosas, antojadizas y especulativas contrarias a la siempre significativa y relevante obra de nuestra autora» (2002: 22). Dado lo anterior, pienso que no se trata de sacar del clóset a Mistral —acción que, por cierto, se concreta cuando se publican sus cartas a Doris Dana—

, sino más bien de sacar del clóset una producción poética que reclama ser vista y leída desde una lente *queer*.

Vistas, así las cosas, sostengo que la crítica mistraliana de corte más hegemónica y, por tanto, más conservadora, se encuentra al acecho de las figuraciones fantasmales que rondan la poesía de la poeta chilena, las que, aun cuando exigen ser vistas, oídas y reconocidas, son desechadas y despojadas de sus huellas *queer*<sup>3</sup>. Distanciándome, pero reconociendo el aporte de esta crítica, en las líneas que siguen intento interpretar las señales que los fantasmas de la poesía de Mistral me envían. Para ello, en primer lugar, comento la relación conflictiva entre Gabriela Mistral y Chile, en términos de su disidencia sexual. En segundo lugar, describo el sexilio como un espacio político que permite a las sexualidades *queer* hacerse de un nuevo cuerpo —que otrora en sus naciones era imposible— y generar redes amicales, comunidades *queer* y familias alternativas que desafían las prescripciones de género hegemónicas. Por último, analizo algunos poemas de la poeta en los que se tematiza el sexilio vinculado a la extranjería, la reinención de la nación y la creación de una lengua otra.

## 1. Chile o el país de la ausencia habitado por fantasmas raros

«La Mistral no amaba ni nunca amó a Chile» (23), señalaba en 1987 el crítico Jaime Concha. Y, precisamente, no se equivocaba ni exageraba, por cuanto la poeta chilena durante toda su vida mantuvo una relación conflictiva con su país. Así lo testimonian sus declaraciones privadas, sus epistolarios y, por supuesto, lo que aquí nos interesa, su poesía. Esta tensión nunca resuelta entre la poeta y su patria no solo debemos achacársela a disputas políticas con los gobiernos de turno y con figuras públicas que la desacreditan, sino que hay que buscarla en términos de su *performance* de género y de una sexualidad para ese entonces signada como rara, equívoca o errada. Chile es ese país que, según Mistral, no solo dice cosas para insultarla, sino que abreva un odio que se traduce en anónimos y antipatías varias: «Y yo tengo en Chile demasiados seres que me odian, una verdadera riqueza de antipatías sin causa» (2019: 272). Esa «verdadera riqueza de antipatías» me interesa analizarla desde una perspectiva sexogenérica, toda vez que abre una nueva aproximación a la producción escritural de la poeta. Por tanto, ese odio que recae en Mistral pasa, indudablemente, por una subjetividad *queer* que, vista por la nación, resulta incómoda y amenazante. A pesar de que Mistral, estratégicamente, nunca se asumió lesbiana, el insulto que busca avergonzarla y devaluarla la acecha:

Les dije mis razones [a Juan Guzmán Cruchaga y Raquel Tapia Caballero], de mi lejanía de Chile. Y, con el corazón oprimido, agregué aquellas otras cosas agrias no dichas a nadie nunca. Pues solo ellos me quieren. De Chile, ni decir. Si hasta me han colgado ese tonto lesbianismo, y que me hiere de un cauterio que no sé decir. ¿Han visto tamaña falsedad?, les dije. Lo único que faltaba es que dijeran esas barbaridades de esta pobre mujer. ¡Chismes! Todo esto es tan amargo, pero además ponzoñoso (Mistral, 2019: 217).

Como advertimos en esta declaración, Mistral realiza una operación desidentificatoria de la identidad lésbica y, al hacerlo, revela cómo es que



este ejercicio no es sino una táctica que devela su potencial político. La negación del lesbianismo no debe sorprendernos si atendemos a la proyección de la imagen como poeta e intelectual transnacional que maneja (Cabello Hutt, 2018)<sup>4</sup>. No obstante, esa negación encarna una política del agravio que la hiere y que, solo se ha atrevido a contarles a quienes, de acuerdo con su testimonio, son las únicas personas en Chile que la quieren. Propongo que ese «tonto lesbianismo», devenido «chismorreo criollo» (2019: 146) y que «Chile, [su] país ultra-conservador» (2019: 115) le propina con insistencia, impulsa a la poeta a emprender, como señalara Néstor Perlongher, respecto a su propia experiencia, un «exilio sexual»<sup>5</sup> (2004: 274) o un «sexilio» (Guzmán, 1997; La Fountain-Stokes, 2005; Martínez-San Miguel, 2011). Es decir, Gabriela Mistral deja Chile y solo vuelve en tres oportunidades (1925, 1938, 1954) debido a que en su patria su sexualidad se torna ilegible e insostenible<sup>6</sup>. La chilena, como otros escritores sexo disidentes de principios del siglo XX, abandona su nación de origen porque su sexualidad resulta problemática para los propósitos excluyentes y homogeneizantes de sus proyectos políticos. De ahí que para la poeta lo extranjero, esto es, el sexilio, es menos signo de confirmación que producto de una artimaña política conspirativa: «Rara vez lo extranjero resulta confirmación; lo que parece es conspiración, una prueba a fuego de cuerpo y alma» (2019: 127).

En palabras de Manolo Guzmán, el sexilio alude al exilio particular «de quienes han tenido que irse de sus países de origen a causa de su orientación sexual» (1997: 227). El cuerpo sexo disidente que cobra el exilio expande y complejiza las compresiones en torno a sus narrativas, unas que, fundamentalmente, han sido entendidas, en el sentido más laxo del término, bajo cuestiones políticas (guerras, crisis económicas, dictaduras). El sexilio, por tanto, muestra cómo las naciones se forjan y se sostienen, a partir de la expulsión de todo aquello que las amenaza, evidenciando las ansiedades y fantasías sobre las que se ciernen sus exclusiones. Así, las razones que hacen del sexilio una política nacional revelan que «el origen extranjero o lo “antinatural” de la homosexualidad se acompaña con medidas sociales que buscan confinar o expulsar a los homosexuales, ya sea poniéndolos en instituciones de control social o en efecto forzándolos a salir de los confines nacionales» (La Fountain-Stokes, 2005: 279). Aun cuando el sexilio trae aparejado pérdidas de diversa índole no es menos cierto que genera también ganancias. En otras palabras, el sexilio es un significativo dual que, al tiempo que excluye, margina y separa al disidente sexual de su país, también le otorga un espacio de movilidad, nomadismo y libertad sexuales que hacen del viaje una empresa de subjetivación política. El sexiliado hace de su extranjería (local y sexual) un terreno que incorpora aquello que la nación niega o que, incluso, como vimos en Mistral, obliga al mismo sujeto *queer* a negar: una sexualidad abyecta. En este sentido, como lúcidamente expresa Sylvia Molloy, respecto a Teresa de la Parra, Lydia Cabrera y Gabriela Mistral, el exilio significa más que la

decisión circunstancial de vivir en el extranjero y debería leerse como un gesto político. El desplazamiento geográfico ofrece a estas mujeres distintas lo que Venezuela, Cuba y Chile no pueden ofrecer en ese momento: esto es, un lugar para ser (sexualmente) diferente a la vez para un lugar para escribir (2021: 285).

Si, por una parte, el sexilio niega dentro de los límites de la comunidad imaginada un cuerpo leído como extraño y excesivo, por otra, deviene en una pulsión vital y afirmativa que conduce al sujeto sexo disidente a cobrar o hacerse de un nuevo cuerpo, esta vez, despojado del aura clínica, crimonológica y patologizante que lo obligó a salir. Al respecto, Javier Guerrero comenta que

[el exilio] ofrece la posibilidad de materializar una anatomía en territorios donde el cuerpo nacional propio —ostensiblemente heterosexual, en continuo rechazo de toda materia que amenace su unidad nacionalista— no se activa como acostumbra. Es decir, los cuerpos nacionales suelen tolerar en el cuerpo extranjero lo que no aceptan en su construcción unitaria. En el cuerpo foráneo siempre se fantasea, se deja representar, lo que resulta amenazante para el cuerpo nacional (2014: 35).

Gabriela Mistral hace del vagabundaje y la errancia un espacio que le posibilita incorporar su sexualidad divergente y, por consiguiente, detectar cómo «el propio cuerpo se vuelve otro [...]» (2019: 127). El tránsito espacial que denota todo sexilio implica, además, un tránsito corporal que rematerializa esas anatomías que muchas veces se acomodaron a los dictámenes de las culturas nacionales. Piénsese, sin ir más lejos, en Augusto D’Halmar, compatriota de Mistral, quien en su exilio viste indumentarias que en Chile habrían sido imposibles de llevar. En el caso de Mistral, como han estudiado Licia Fiol-Matta (2002) y Claudia Cabello Hutt (2018), la *performance* de género de la poeta chilena transita desde una imagen más anclada en el imaginario femenino hegemónico hacia uno que hace evidente la puesta en escena de su «masculinidad femenina» (Halberstam, 2008). Vistas, así las cosas, el sexilio nos guía, como señala Yolanda Martínez-San Miguel, a ampliar su entendimiento desde la exclusión hacia la negociación, por cuanto resulta

fundamental para cuestionar las políticas nacionales, para explorar los procesos mediante los cuales se puede lograr la definición de una «identidad deseada» [...] Por lo tanto, el deseo y la sexualidad pueden ser puntos de partida para transformar el entendimiento de las pulsiones más básicas y contradictorias que emergen en el contexto de los espacios compartidos por los miembros de una comunidad imaginada (2011: 27-8).

Expandir el campo del sexilio desde la exclusión hacia la negociación me parece fundamental para entender cómo la *performance queer* que Gabriela Mistral realiza en el campo literario de mediados de siglo deviene en una política cultural que le permite, por un lado, erigirse como una intelectual transnacional que dialoga de igual a igual con destacadas figuras masculinas (Cabello Hutt, 2018) y, por otro, ser la poeta, maestra y madre *queer* de la nación (Fiol-Matta, 2002). La poeta chilena en el exilio se hace de un cuerpo acorde con sus propios deseos y con él negocia estratégicamente en la esfera pública desidentificándose de los modelos de femineidad prototípicos de la época. Mistral al sexiliarse cobra un cuerpo otro que, al tiempo que le permite negociar con la nación y culturas heteronormativas, polemiza con sus narrativas excluyentes, en tanto logra instalar una política de subjetivación genérica inédita para una mujer de la época. Aun cuando la chilena negocia con una nación que la ninguneó, no deja de exponer las contradicciones y cinismo que la caracterizan: «Viví alejada de una patria que nunca me quiso, o que llegó a tolerarme una vez

que el coro latinoamericano me alababa» (2019: 149). Mistral negocia, luego logra una «aceptación» generalizada, pero, finalmente, no se deja solazar por los mismos aduladores que otrora la obligaron a exiliarse.

He indicado cómo es que el sexilio les permite a las sexualidades *queer* hacerse de un cuerpo otro y con él negociar con las culturas nacionales y generar incluso políticas sexogenéricas. Esto nos permite evidenciar el potencial que reviste al sexilio más allá de las pérdidas y costos que implica. El terreno de la extranjería pertenece menos que a un yo individual a una constelación de sexiliados o verdaderas comunidades alternativas que hacen de su rareza un punto de convergencia. En territorios ajenos las subjetividades sexiliadas se reconocen, mirando en el cuerpo del otro las marcas que indican una herida genérica que la nación esculpió/escupió sobre ellos y que, en sitio extranjero, es compartida. Mistral se reconoce como una subjetividad herida —llagada, en sus propias palabras— por la patria que la vio nacer:

Yo confieso y en pleno, que hay en mí una criatura llagada por demasiadas experiencias vividas con mis compatriotas allá adentro de Chile [...] Una llaga se hace con el rebose, la insistencia, la repetición de los años. Es posible que aquellos chilenos tengan razón en detestar mi errantismo. Pero errante viví allí mismo en Chile (2019: 251).

La poeta chilena narra cómo es que su propio país ha llagado su propio cuerpo, a través de injurias sostenidas y reiteradas sistemáticamente con los años. Es más, confiesa que sus compatriotas posiblemente tengan razón de detestar su errantismo. Los significantes «errantismo» y «errante» consignados por la escritora adquieren, en este contexto, una significación asociada al campo semántico de sexualidades divergentes, antes catalogadas como erradas o equívocas. Mistral confiesa oblicuamente su lesbianismo mediante la errancia por cuanto este signo aúna, por una parte, sexualidad errada y, por otra, una sexualidad errante. O, mejor dicho, para la chilena hablar de errancia es una manera de hablar de disidencia sexual. Así, cuando expresa que «errante vivi[ó] allí mismo en Chile» está indicando que no solo en el exilio o en su errantismo vivió una sexualidad otra, sino que también en su propia patria vivió una sexualidad, para ese entonces, considerada errática.

El sexilio o, con palabras de Mistral, el vagabundaje de los errantes hace del viaje una experiencia que deviene en un emplazamiento comunitario que, aun cuando no revela una política sexual de manera explícita, al menos sí reverbera una pulsión utópica que diagrama un proyecto común. En otras palabras, el yo sexiliado al tiempo que polemiza con las narrativas fóbicas de su nación, propone e imagina un espacio potencial en el que el pánico a lo «otro» desaparece para ceder lugar a una comunión de pertenencias, a partir de las diferencias. En el sexilio la poeta chilena establece alianzas estratégicas con otras mujeres lesbianas<sup>7</sup>, quienes al igual que ella, salen de sus países de origen a causa de su disidencia sexual. Mistral en el extranjero se vincula con escritoras e intelectuales como Teresa de la Parra, Lydia Cabrera y Victoria Kent, integrantes de una serie de redes *queer* transnacionales y transatlánticas (Cabello Hutt, 2017: 152) que son producto de vidas que «se resisten a anclarse en el país natal, la familia biológica y el destino que se les exigen a su clase y su género»

(2017: 152). Estas comunidades de mujeres *queer* al desafiar las lógicas heteronormativas, mapean una serie de lazos afectivos que horadan el ideal de familia heterosexual. En su sexilio Mistral imagina una vida familiar alternativa: «Yo querría envejecer aquí, con ella [Palma Guillén], con Yin Yin y Connie. Pero ella no es vieja aún y el proyecto no será verdad quién sabe hasta cuándo» (2019: 195). Pero la poeta chilena no solo imagina una familia *queer*, sino que forma una: junto a la mexicana Palma Guillén asume legalmente la tuición de Yin Yin.

## 2. El sexilio de la fantasma que inventa una nación alternativa

Gabriela Mistral llevó en el extranjero una vida tan errante  
como Rilke. El idioma natal fue su única patria  
José Donoso

En una entrevista Gabriela Mistral reflexiona sobre su quehacer poético, señalando una estrecha conexión entre sexilio, escritura y fantasmagoría: «Desde que soy criatura vagabunda, desterrada voluntaria, parece que no escribo sino en medio de un vaho de fantasmas» (2005: 112). La poeta, al enunciarse como vagabunda y desterrada voluntaria, esto es, como una mujer sexiliada, está también indicando cómo su escritura está permeada por esta experiencia. Es decir, Mistral está pensando sobre su propia poética, una que, por no hallar mejor nombre, denomino aquí del *sexilio*. Ahora bien, esa escritura emerge en un particular marco enunciativo: en medio de un vaho de fantasmas. Siguiendo la lógica vaporosa de su escritura, propongo ensayar un deslizamiento entre ese yo que escribe en medio de un vaho de fantasmas hacia un yo que escribe *con, de y a través* de fantasmas. El desplazamiento no debe resultar antojadizo para los lectores mistralianos si acaso han escuchado el cuerpo de las voces fantasmagóricas que habitan su poesía. La letra de la poeta chilena no espanta ni conjura sus fantasmas, por el contrario, los acoge y hace de ellos una de las figuraciones más recurrentes de su producción escritural. Pero ¿a qué se debe esta predilección de Mistral por los fantasmas?, ¿es quizá, como indica Grínor Rojo, un signo del folclor popular de su Valle de Elqui, o bien, una representación anclada en un imaginario teosófico? (1997). Pienso que es todo eso y más. Así, pues, leo su iteración con sospecha para enmarcarla dentro de una tradición de figuraciones lesbianas que han hecho del fantasma su emblema más caro. Respecto a esta tradición de la «espectralidad de la lesbiana», Terry Castle se pregunta: «¿Por qué es tan difícil percibir a la lesbiana, aun cuando está allí a la vista, enfrente de nosotros?» (1997: 218). Ante esto, luego responde:

En parte porque ha sido convertida en «afantasmada»: la propia cultura la ha vuelto invisible. Sería eufemístico afirmar que la lesbiana representa una amenaza contra el protocolo patriarcal: la civilización occidental ha sido amenazada por el miedo hacia las «mujeres sin hombre», las mujeres indiferentes o invulnerables ante el deseo masculino. Precisamente porque desafía la autoridad moral, sexual y psíquica de los hombres con tanta intensidad, la «amazona» siempre ha provocado ansiedad y odio (1997: 218).

La cultura nacional cubrió con un velo el lesbianismo de Mistral y, por consiguiente, su cuerpo devino fantasma, así como ocurrió en Venezuela

con Teresa de la Parra y en tantos otros países con diversas escritoras y artistas que desafiaron la norma. Chile hizo de la poeta no solo una monja, una santa, una madre o maestra, sino también una fantasma que espantó hacia las afueras de los límites patrios. Castle sostiene que «[no es] sorprendente que tantas lesbianas hayan emprendido en la vida real una especie de auto-espectralización, escondiendo o disimulando sus deseos sexuales o segregándose voluntariamente de la sociedad a fin de escapar a tal hostilidad» (1997: 222). En el caso de la chilena, esa auto-espectralización trasciende la mera estrategia biomitográfica para instalarse en el campo literario, toda vez que encarna una estrategia retórica que le permite autofigurar poéticamente su lesbianismo sin suscitar malentendidos y sospechas. Mistral elige una figuración fantasmal para autorrepresentarse, por cuanto esta comparte con el cuerpo lesbiano los rasgos de invisibilidad, irrepresentabilidad e ilegibilidad. Dado lo anterior, me parece paradójico que la crítica literaria haya invisibilizado el corpus fantasmático omnipresente en su poesía, pues, precisamente, ese tropo persigue representar aquello que para el régimen heteropatriarcal es irrepresentable. Dicho esto, podríamos argüir que la crítica mistraliana, presa de un pánico lésbico, espanta los fantasmas que la acechan, unos que, sin embargo, claman por ser vistos y reconocidos.

Si advertimos las señales fantasmáticas que el corpus mistraliano nos hace, no podemos ignorar el vínculo que hay entre la *poética del sexilio* que traza Mistral y el tropo del fantasma. Su omnipresencia lo convierte en una metáfora que la poeta lleva a sus límites para que ese deseo y sexualidad proscritos cobren un cuerpo, es decir, se rematerialice y se haga carne. Este corpus fantasmal cobra cuerpo, fundamentalmente, en sus poemarios *Tala* (1938) y *Poema de Chile* (1967). En estos la voz poética fantasmagórica polemiza con la nación/patria que no solo la invisibiliza, sino que, además, la expulsa a causa de su disidencia sexual. En el poema «El fantasma», del primer poemario aquí consignado, la hablante, a través de la tercera persona gramatical, expresa la ubicuidad que entraña esta figura: «En la dura noche cerrada / o en la húmeda mañana tierna, / sea invierno, sea verano, / esté dormida, esté despierta» (Mistral, 2020: 368). Si desde nuestra lectura *queer* el fantasma connota a una subjetividad lesbiana, estos versos, en un marco amplio, expresan su carácter transhistórico o su (omni)presencia/ausencia. En la segunda estrofa hay un desplazamiento hacia una voz en primera persona que notifica su presencia en presente enunciativo, a través de un deíctico que indica un aquí y un ahora: «Aquí estoy si acaso me ven, / y lo mismo si no me vieran [...]» (2020: 368). El paralelismo antitético entre «si acaso me ven» y «lo mismo si no me vieran» revela la visibilidad/invisibilidad que porta la lesbiana en tanto que fantasma para la comunidad nacional, un espacio al que la voz vuelve devenida en otra y, por tanto, con un nuevo cuerpo a causa de su vagabundaje, extranjería o sexilio:

Aquí me estoy, y yo no supe  
que volvería a esta puerta  
sin brazo válido, sin mano dura  
y sin la voz que mi voz era;

Que guardianes no me verían  
ni oíría su oreja sierva,  
y sus ojos no entenderían



que soy íntegra y verdadera;

Que anduve lejos y que vuelvo  
y que yo soy, si hallé la senda [...]

¡A buscar lo que les dejé  
que es mi ración sobre la tierra,  
de mí respira y a mí salta,  
como un regato, si me encuentra! [...]  
(Mistral, 2020: 368).

La voz poética vuelve a la nación luego de una errancia que la llevó lejos «sin brazo válido, sin mano dura / y sin la voz que [su] voz era» (2020: 368), generando en sus «guardianes», esto es, en aquellos que la obligaron a sexiliarse un no reconocimiento de su identidad, pues «[...] sus ojos también son esos / que ven sólo las formas ciertas» (2020: 368). Los guardianes de la (hetero)norma nacional no ven el cuerpo fantasma de la subjetividad lesbiana, es más, en el poema se expresa que estos no reconocen que su cuerpo es íntegro y verdadero y, al hacerlo, niegan su existencia, la invisibilizan. A pesar de este desconocimiento, la voz vuelve a una puerta, significativa que, literal y simbólicamente abre una posibilidad, en particular, un regreso a la patria cargado de sentido y pertenencias. En el aquí del presente de la enunciación, el cuerpo fantasma reaparece y acecha esa puerta a fin de cobrar aquello que le es propio, pero que se vio obligado a abandonar a causa de su sexualidad. La voz/fantasma regresa a ese «país que no es [su] país» (2020: 368) a reclamar una pertenencia que antes de irse dejó: su «ración sobre la tierra» (2020: 368). La puerta que otrora cerró y tras la que dejó todo, ahora se abre en forma de reclamo. No es la nación aquello que la voz exige porque es esta misma que en tanto comunidad imaginada excluyó ciertos cuerpos ajenos a su proyecto moderno. Por consiguiente, la voz fantasmática reniega de la patria, encarnación masculina y patriarcal (*pater*), de la que no se siente parte: «Y de verdad yo soy la Larva / desgajada de otra ribera, / que resbala país de hombres [...]» (2020: 368). Por el contrario, lo que realmente reclama la voz es su parcela de tierra, un espacio heterogéneo que en ella «respira» y «salta», es decir, vive. La ración de tierra supone para la voz poética, como veremos más adelante, un proyecto alternativo de nación o una contra-nación que Mistral poetizará de modo más explícito en *Poema de Chile* (1967)<sup>8</sup>: una patria.

Para la poeta chilena la nación es un signo en disputa, toda vez que nace o se erige como tal desde la exclusión: es una comunidad que margina a mujeres, campesinos, indígenas y disidencias sexuales. Sin embargo, los estudiosos de la poesía mistraliana se han detenido a analizar, exclusivamente, a las primeras tres subjetividades (Rojo, 1997; Nómez, 1997; Olea, 2009; Falabella, 2003; Sepúlveda, 2018), mientras que los vínculos conflictivos entre sexualidad proscrita y nación aún no se exploran. La poeta excesivamente vuelve a Chile en términos poéticos y gran parte de su vida se dedica a imaginar su propio país, uno en el que a cada uno se le devuelve lo arrebatado y, por ende, recupera lo que le corresponde. Esa patria imaginaria que Mistral inventa es su *Poema de Chile* (1967), un auténtico y personal proyecto otro de nación:

Escribo un largo poema sobre Chile, aunque mi valle de Elqui es mi único Chile por ser mi infancia. Se llama *Viaje imaginario por Chile*. Lo escribo como quien sustituye un viaje que iba a hacer y emplea ese tiempo en dejar ahí —en los versos— contado el territorio en la medida de lo que sé y de lo que se puede (2019: 276).

Gabriela Mistral en su sexilio no solo cuestiona y critica un proyecto moderno de nación que excluye y margina a ciertos cuerpos que amenazan con desestabilizar sus cimientos, sino que, al hacerlo, también ensaya imaginariamente su propia idea de país en base a coordenadas y códigos otros<sup>9</sup>. Esa contra-nación entendida como una figura antipatriarcal, feminizada y matriarcal es lo que llamará *matria*. Así, *Poema de Chile* es la encarnación de esa construcción imaginaria o matria que Mistral recorrerá como fantasma, tropo que le permite cifrar su disidencia sexual en tanto lesbiana<sup>10</sup>. La matria mistraliana es el proyecto de contra-nación que una mujer lesbiana imagina para los suyos. En ese viaje imaginario la voz poética le expresa al niño diaguaita, su compañero de ruta, su condición espectral: «soy, has de saber, una fantasma porfiada», (Mistral, 2020: 103), «[soy] también, mero fantasma» (2020: 149), un «atribulado fantasma» (2020: 164). Mistral vuelve en forma de una fantasma, porque en la nación su lugar como mujer poeta y, además, lesbiana, resulta problemático: de sus compatriotas recibe denuestos y antipatías: «Y aunque me digan el mote de ausente y de renegada, me las tuve y me las tengo todavía, todavía [...]» (2020: 59). A pesar de esto, su voz no para de cantar/poetizar:

—Mal se portó mi garganta,  
poquito menos el cuerpo.  
Unos me decían ¡sigue!,  
otros me daban denuestos.  
Ahora me vengo acordando,  
porque cansado te veo,  
que aquel cantar me aliviaba  
de mucho, casi de todo,  
todo, todo lo olvidaba.  
Las gentes se me reían  
de la voz y las palabras,  
y yo seguía, seguía...  
(Mistral, 2020: 156).

El niño indígena expresa que la «pobre mama fantasma» (2020: 100) «parece que contra alguno[s] porfiara [...]» (2020: 144). Leo la porfía de esta fantasma como respuesta a una nación que invisibiliza su sexualidad y desoye sus señales: «[...] Yo soy fantasma, pero cuando era una viva, nunca me tuve la suerte de ser en rutas oída. Tampoco en casas ni huertos» (2020: 57). Frente a esta espectralización en vida que niega un deseo y una sexualidad antinormativas, la voz poética opta estratégicamente por autotransfigurarse como fantasma, pues solo así, no despierta sospechas ni resquemores: «—Claro, tuviste el antojo de volver así, en fantasma para que no te siguiesen las gentes alborotadas [...]» (2020: 97). La descorporeización le permite a Mistral entrar y salir de la nación sin polemizar directamente con las narrativas de género excluyentes promovidas por el Estado. El tropo del fantasma habilita a la poeta para desactivar las gramáticas de legibilidad de los cuerpos generizados, dado que la corporalidad fantasmática se resiste a clasificaciones. En otras palabras, es un cuerpo nómada que transita estratégicamente por el «país

de la ausencia». El fantasma es una figura liminal, por cuanto es un cuerpo que transita libremente entre dos mundos: el de la presencia y la ausencia y el de la visibilidad y la invisibilidad. Su estatuto, como el de toda sexualidad divergente, es el de una entidad anómala, extraña, un no-sujeto que «excede [la] lógica binaria o dialéctica» (Derrida, 2012: 77) y que, por tanto, perturba las narrativas de normalidad que estructuran y dominan el tramado social. Si en el cuerpo de un sujeto sexo disidente se depositan las ansiedades y fantasías comunitarias, Mistral al poetizar un cuerpo fantasmagórico está señalando cómo es que recaen en él las proyecciones fantasmáticas que lo imaginan y a la vez lo crean como algo abyecto, indeseable y problemático. El significante «fantasma» adquiere en el poemario una fuerza performativa, toda vez que comparte con el significante «fantasía» la misma raíz. De este modo, el devenir fantasma corre aparejado con el devenir imaginario de *Poema de Chile*, uno que abreva un enorme potencial.

Así, pues, si Mistral regresa a Chile en forma de fantasma es porque en su proyecto disidente de contra-nación late una pulsión utópica signada por una futuridad alternativa. En este sentido, siguiendo a Derrida, sostengo que la poeta elabora en *Poema de Chile* un «pensamiento del espectro» que «hace señas hacia el porvenir. [...] un pensamiento del pasado, una herencia que no puede venir más que de lo que todavía no ha ocurrido ni llegado —de lo arribante mismo» (2012: 194). La chilena imagina explícitamente un porvenir más justo y equitativo en el que a los campesinos se les devuelven sus parcelas de tierras —proyecto de reforma agrícola que, como sabemos, años más tarde se hará realidad—, pero también y de manera oblicua, a través de su autofiguración como fantasma, instala una utopía sexual que excede la política agraria e indígena.

El escritor chileno José Donoso, —por cierto, homosexual y gran admirador de Mistral—, al reflexionar sobre el exilio apunta al potencial de toda nación imaginada, similar a la que Mistral diseña en su texto: «[...] escribimos obsesivamente sobre nuestros lugares de procedencia. Como si sustituyéramos mapas imaginarios de nuestros países, dentro de los cuales podemos vivir sin sentimiento de culpa, por nuestros verdaderos países, donde no es posible vivir» (1991: 41). En el poema «País de la ausencia» Mistral condensa una visión desencantada de un «país sin nombre» (2020: 411) que, en tanto comunidad imaginada: «Parece una fábula que yo me aprendí» (2020: 411) y que no es sino la encarnación de la carencia, un país que, contrariamente a lo habitual, no está habitado, sino que tiene como atributo la ausencia y la infertilidad: «No echa granada, / no cría jazmín / y no tiene cielos / ni mares de añil» (2021:411). En cambio, en el *Poema de Chile* la invención de una patria que una mujer fantasma, esto es, que una mujer lesbiana nos propone, predomina la presencia sobre la ausencia, lo visible sobre lo invisible. Así mismo, en esta contra-nación la culpa por ser sexualmente distinto, como esboza Donoso, desaparece y, por ende, ya no es un espacio del ninguneo y denuetos, sino de un habitar en comunión.

Las lecturas en torno al poema «La extranjera» no han tenido mejor suerte que las interpretaciones de las figuraciones fantasmáticas del corpus mistraliano, toda vez que están signadas como hermenéuticas

desexualizadas. Dado lo anterior, pienso que mirar el texto desde una lente desviada o, en términos teóricos, desde una mirada *queer* expande y enriquece las significaciones que este ofrece. En el texto cultural latinoamericano, como han advertido críticos como Sylvia Molloy (2012), Javier Guerrero (2014) y Cristián Opazo (2015), los escritores de sexualidades problemáticas (Augusto D'Halmar, Teresa de la Parra, Salvador Novo, Lydia Cabrera, Reinaldo Arenas, José Donoso, Fernando Vallejo, Alberto Fuguet) han hecho de la extranjería un modo de vida, pero también un tropo que los habilita para mentar un deseo proscrito.

Bajo este marco de lectura, la extranjera en el poema homónimo de Mistral reclama el cuerpo de una sexualidad divergente que ha sido obligada a sexiliarse:

*A Francis de Miomandre.*

–«Habla con dejo de sus mares bárbaros,  
con no sé qué algas y no sé qué arenas;  
reza oración a dios sin bulto y peso,  
envejecida como si muriera.  
Ese huerto nuestro que nos hizo extraño,  
ha puesto cactus y zarpadas hierbas.  
Alienta del resuello del desierto  
y ha amado con pasión de que blanquea,  
que nunca cuenta y que si nos contase  
sería como el mapa de otra estrella.  
Vivirá entre nosotros ochenta años,  
pero siempre será como si llega,  
hablando lengua que jadea y gime  
y que le entienden sólo bestezuelas.  
Y va a morir en medio de nosotros,  
en una noche en la que más padezca,  
con sólo su destino por almohada,  
de una muerte callada y extranjera»  
(Mistral, 2020: 413).

La voz poética inicia su enunciación describiendo la lengua que habla la extranjera: «Habla con dejo de sus mares bárbaros / con no sé qué algas y no sé qué arenas» (2020: 413). Estamos frente a un poema que plantea algo fundamental para una sujeta sexiliada: el de la lengua, cuestión que alcanza a todo sujeto extranjero que establece algún tipo de vínculo afectivo con su lengua materna a nivel general, pero localmente con su lengua nacional. Sin embargo, en este texto la poetización de la lengua va más allá de la nostalgia porque está atravesada por una variable sexogenérica. En otras palabras, la relación de la sexiliada con su lengua es problemática, toda vez que esta no permite articular una identidad sexual anómala para la nación. De esta manera, la lengua de la extranjera mistraliana no solo polemiza con la lengua heteropatriarcal nacional, sino que al hacerlo ensaya una (re)flexión sobre/de esta y crea la suya.

La lengua de la sexiliada tiene un «dejo» o una entonación bárbara, significante que, desde una mirada *queer*, cobra un significado asociado a una otredad, una alteridad ilegible y abyecta, o lo que es lo mismo, a una subjetividad indeseable que amenaza el estatuto de normalidad de una cultura nacional. La extranjera deviene en sujeta bárbara porque ama a quien desde el régimen heterosexual no puede ni debe amar: una mujer;

de ahí que «nunca cuenta», es decir, mantiene bajo reserva sus desvíos amorosos. El silencio o el secreto devienen, como en tantas escrituras *queer*, en retóricas dilectas para anunciar sin ruido y precavidamente los «amor[es] que calla[n]» (Mistral, 2020: 148). Si la voz contase el secreto de «una pasión que blanquea» (2020: 413) habría una incompreensión que derivaría en un sentimiento que cobraría otro mapa, es decir, otro código, pues con el de la lengua nacional sería imposible articularlo. A la subjetividad *queer* le corresponde, por tanto, crear su propia lengua, una que «jadea y gime / y que le entienden sólo bestezuelas» (2020: 413). Para la voz poética, la lengua de la extranjera solo es entendida por bestezuelas, es decir, su código, su palabra cómplice, solo es decodificada por aquellos que comparten su extranjería: los sujetos sexo disidentes. La lengua animalizada es metonímicamente la lengua de una subjetividad animalizada, figuración que ha sido clave en las producciones literarias *queer* en Latinoamérica.

De la extranjera, además, se señala que ha perturbado con atrevimiento a la nación. A partir de la metonimia «huerto», Mistral representa a su comunidad imaginada, una en la que ha puesto «cactus y zarpadas hierbas» (2020: 413). El significante «zarpadas» asociado a comportamientos atrevidos y fuera de lugar sitúa a la extranjera en un espacio que escapa a las normas, pues (se) ha «plantado» fuera de lugar; de ahí que ese huerto se volvió extraño para sus residentes. La extranjera al tiempo que extraña o *queeriza* la nación, «reza oración a dios sin bulto y peso» (2020: 413), o sea, se distancia del Dios con mayúscula de los no extranjeros, ese Dios que con su peso castiga a quienes desafían sus leyes. A pesar del sentimiento de desarraigo de la sexiliada, la voz de nación, que nos la ha descrito, expresa que esta morirá en su condición de extranjera y en soledad, con solo una almohada como destino y sin la compañía de ese «nosotros» que la obligó a ser una «desterrada de su patria» por amar a quien no debía amar.

### 3. Coda: Mistral en su sexilio escribe su vanguardia *queer*

Gabriela Mistral aun cuando de-genera la vanguardia, la crítica literaria se ha obstinado en caracterizar su lengua poética, a partir de epítetos como localista, anacrónica y arcaica. Me distancio de estas aproximaciones reproductivas y sostengo que la lengua que elabora Mistral es más moderna de lo que se ha creído. Para Rojo (2006) la poeta «no era, que no fue nunca vanguardista, no porque no pudiera serlo sino porque había algo en la vanguardia que a ella no se le daba bien del todo» (2007: 65). No obstante, la vanguardia mistraliana<sup>11</sup> habría que buscarla en las estrategias retóricas a las que echa mano para poetizar una sexualidad proscrita, es decir, —y aquí me valgo de un neologismo de Molloy— en la «in-flexión» que esta hace de géneros y estéticas dominantes, o lo que es lo mismo, de la lengua hegemónica y masculinista de principios del siglo XX. Si buscamos la vanguardia en su predilección por los arcaísmos y sus remanentes que la vinculan al tardorromanticismo, modernismo y posmodernismo (Rojo, 2007: 262), evidentemente, no hallaremos sus vestigios; pero si atendemos a cómo cifra de modo desviado un deseo negado y silenciado, hallaremos signos elocuentes de vanguardismo. La



poeta realiza interesantes y novedosas in-flexiones de escuelas literarias y géneros (poéticos y sexuales) al, por ejemplo, imaginar un encuentro sexual entre dos mujeres a través de un tropo vegetal, estrategia retórica, que la liga a una tradición ruralista y premoderna, con la que algunas escritoras lesbianas también han mentado sus sexualidades proscritas.

La crítica ha insistido en achacarle a Mistral un posmodernismo que, entre otras cosas, revela una relación estrecha con la tierra en diálogo próximo con la literatura regionalista y mundonovista y que, por consiguiente, tiene un indudable anclaje en los imaginarios nacionales. Sin embargo, la escritora queeriza esos paisajes nacionales y su inclusión dentro del posmodernismo se torna insuficiente. La nación que poetiza es menos dócil de lo que se ha pensado y, en cambio, es más *queer*. Así, el vanguardismo mistraliano se encontraría en los desvíos sexuales/textuales que la chilena realiza dentro de un campo literario heteropatriarcal que lee su obra desde escuelas y tendencias que la encierran en el clóset. Es, precisamente, en los poemas que abordan la relación conflictiva entre nación y disidencia sexual donde Mistral despliega sus audacias retóricas: por medio de estas dice no diciendo o, mejor dicho, dice, pero ocultando aquello indecible, a través de un código cifrado. La poeta al amplificar el campo semántico de significantes que, históricamente, desde la crítica mistraliana han sido leídos desde una óptica mimética, realiza un gesto político que es ante todo vanguardista. Digo que es vanguardista porque tuerce una tradición poética masculinista que norma, desexualiza y niega un deseo lésbico que, fantasmalmente, acecha con su omnipresencia.

Mistral gestó una vanguardia *queer* al apropiarse estratégicamente los significantes de la lengua modernista-posmodernista y desviar sus significados y sentidos instituidos en el campo heteropatriarcal dominante. Así, su operación consistió en queerizar, esto es, en torcer una cadena de significados rectos o unívocos. Particularmente, la poética desvariadora o la «loca razón» de su escritura desubica y disloca los objetos poetizados o, mejor dicho, los desorienta, distanciándose de manera táctica de la (hetero) norma de las estéticas hegemónicas de su época. La vanguardia mistraliana es *queer* no solo porque en su poética late una pulsión de disidencia sexual poetizada de modo oblicuo, sino, principalmente, porque hay una mirada desviada que hace aparecer lo arcaico y lo vernáculo, simbologías fosilizadas y significantes caducos como si aparecieran por primera vez en la página. Digo, pues, que la poeta chilena no innova ni rompe con la tradición literaria a la manera contestataria de las vanguardias latinoamericanas, —como lo hicieron sus pares varones—, pero sí lo hace en sordina o en voz baja: su gesto *queer* radica en poetizar con los códigos dominantes, o sea, en aceptar la lengua heredada de los padres del modernismo y del posmodernismo, pero para dinamitar —cual hija díscola— sus contornos y de-generar un discurso poético que, desviado y torcido deviene en estética disonante. El sexilio implica un desplazamiento, un corrimiento de un lugar asignado que, en términos poéticos, deviene en un desplazamiento oblicuo y estratégico de los dictámenes genérico-textuales. Por tanto, leer la vanguardia *queer* en Mistral nos obliga a leer de manera desplazada, desviando el ojo heteronormado que planea lecturas reduccionistas para, en cambio, generar unas que amplíen su visión.

## Bibliografía citada

- CABELLO HUTT, C. (2017): «Redes queer: escritoras, artistas y mecenas en la primera mitad del siglo XX», *Cuadernos de Literatura*, vol. 21, 145-160.
- CABELLO HUTT, C. (2018): *Artesana de sí misma. Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*, West Lafayette: Purdue University Press.
- CASTLE, T. (1997): «El fantasma de Greta Garbo», *Debate Feminista*, vol. 16, 215-242.
- CERDA, S. (2015): «Cita de Bachelet sobre homosexualidad de Mistral sorprende a estudiosos de la poetisa», *Emol*, [05/04/2021] <<https://www.emol.com/noticias/magazine/2015/04/13/712440/mistral-auc.html>>
- CONCHA, J. (1987): *Gabriela Mistral*, Madrid: Ediciones Júcar.
- DERRIDA, J. (2012): *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid: Trotta.
- DONOSO, J. (1991): «Itaca: el regreso imposible» en *Los novelistas como críticos. Tomo II*. Comp. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, México: Ediciones del Norte/Fondo de Cultura Económica.
- FALABELLA, S. (2003): *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago: LOM.
- Santiago: LOM
- FIOL-MATTA, L. (2002): *A Queer Mother For the Nation: The State And Gabriela Mistral*, Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- GARCÍA-HUIDOBRO, C. (2005): *Moneda dura. Gabriela Mistral por ella misma*, Santiago: Catalonia.
- GUERRERO, J. (2014): *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- GUZMÁN, M. (1997): «'Pa' La Escuelita con Mucho Cuida'o y por la Orillita»: A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation», en Negrón-Muntaner, F. y Grosfoguel, R. (eds.), *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HALBERSTAM, J. (2008): *Masculinidad femenina*, Madrid: Egales.
- LA FOUNTAIN-STOKES, L. (2005): «Cultures of the Puerto Rican Queer Diaspora» en Epps, B., Valens, K. y Jhonson González B (eds.), *Passing Lines: Sexuality and Immigration*, Cambridge, Mass.: David Rockefeller Center for Latin American Studies y Harvard University Press.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Y. (2011): «Sexilios: hacia una nueva poética de la erótica caribeña», *América Latina Hoy*, vol. 58, 15-30.
- MISTRAL, G. (2020): «Tala» en *Obra reunida. Gabriela Mistral. Tomo I. Poesía*, Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- MISTRAL, G. (2020): «Poema de Chile» en *Obra reunida. Gabriela Mistral. Tomo III. Poesía*, Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- MOLLOY, S. (2021): *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- NÓMEZ, N. (1997): «Gabriela Mistral y la poesía femenina de comienzos de siglo en Chile» en *Re-leer hoy a Gabriela Mistral: Mujer, historia y sociedad en América Latina*. Ed. Gastón Lillo y J. Guillermo Renart, Ottawa-Santiago: Universitaria.
- OLEA, R. (2009): *Como traje de fiesta. Loca razón en la poesía de Gabriela Mistral*. Santiago: Universidad de Santiago.
- OPAZO, C. (2017): «Cuerpos que no caben en la lengua», *Cuadernos de Literatura*, vol. 42, 15-22.
- PERLONGHER, N. (2004): *Papeles insumisos*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- PIZARRO, A. (2005): *Gabriela Mistral: el proyecto de Lucila*, Santiago: LOM.
- QUEZADA, J. (2019): *Gabriela Mistral. Bendita mi lengua sea: Diario íntimo*, Santiago: Catalonia.
- ROJO, G. (1997): *Dirán que está en la gloria (Mistral)*, Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- ROJO, G. (2007): «Retorno mistraliano», *Estudios Públicos*, vol. 108, 259-274.

SEPÚLVEDA, M. (2018): *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos*, Santiago: Cuarto Propio.

SUTHERLAND, J. (2002): *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*, Santiago: Sudamericana.

<sup>1</sup> De acuerdo con Taylor, «a pesar de su exilio voluntario, Gabriela nunca dejó Chile espiritualmente» (Rojo, 1997: 274).

<sup>2</sup> Esta crítica tiene un quiebre en los años ochenta con los estudios de género y la crítica feminista. Valga nombrar, entre muchos otros, los siguientes nombres: Raquel Olea, Adriana Valdés, Eliana Ortega, Soledad Bianchi, Grínor Rojo, Elizabeth Horan, Licia Fiol-Matta, Naín Nómez, Ana Pizarro, Soledad Falabella, Susana Münich, Magda Sepúlveda, Claudia Cabello Hutt, Lorena Garrido, entre otros/as.

<sup>3</sup> Para la crítica Sylvia Molloy «si la homosexualidad en la literatura latinoamericana resulta incómoda, el lesbianismo en particular causa serios problemas a los críticos. El lesbianismo de Gabriela Mistral, por ejemplo, ha sido durante años secreto a voces, es decir, secreto cuya función, para citar a David Miller, no es esconder algo sino esconder algo que se está al tanto de ese algo» (2012: 270-271).

<sup>4</sup> La investigadora Claudia Cabello Hutt en su ensayo *Artesana de sí misma: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra* (2018) señala que los modos en que los contemporáneos de Mistral «leen e interpretan su corporalidad y performance indican los elementos que son funcionales a su rol de intelectual, en tanto facilitan su entrada y participación en las esferas de poder cultural y político» (2018: 160).

<sup>5</sup> Al respecto, Néstor Perlongher expresa: «Mira mucha gente se fue durante la época de la dictadura, porque era insoportable ser gay en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran. Ni siquiera te agarraban porque hubieras tenido sexo con alguien; era por tu manera de caminar, por el pelo largo, por el look. Cuando te pedían documentos, hasta te preguntaban si eras soltero. Yo en realidad me fui en el '81, o sea que me banqué los peores años. Y realmente fue un exilio, pero a la manera de esos exilios microscópicos, moleculares: la gente se va solita, o en pequeños grupos, sin asumir su condición de exiliados» (2004: 274).

<sup>6</sup> Licia Fiol-Matta es una de las primeras críticas mistralianas que señala que el exilio de Mistral es en parte debido a su sexualidad: «Although hard documentation of her sexuality simply does not exist, it's quite possible that Mistral's exile was in part sexual» (2002: xxii).

<sup>7</sup> Véanse los siguientes epistolarios que recogen redes *queer* entre Mistral y mujeres propiamente lesbianas y otras que viven su vida de modo *queer*. *Siete cartas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera (Gabriela Mistral)* (1980), *Cartas a Lydia Cabrera: correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra* (ed. Rosario Hiriart) (1988), *Esta América Nuestra. Correspondencia 1926-1956. Gabriela Mistral/Victoria Ocampo* (Introducción y notas de Elizabeth Horan y Doris Meyer) (2007) y *Preciadas Cartas 1932-1979. Correspondencia entre Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent* (Ed. Elizabeth Horan, Carmen de Uriarte y Cynthia Tompkins) (2019).

<sup>8</sup> Para estudios más completos y sugerentes de *Poema de Chile* (1967) véanse: *Qué será de Chile en el cielo* (2003) de Soledad Falabella, *Dirán que está en la gloria (Mistral)* (1997) de Grínor Rojo, *Somos los andinos que fuimos* (2018) de Magda Sepúlveda.

<sup>9</sup> Comparto la visión de Grínor Rojo, quien nos invita a preguntarnos por «el país que a ella le gustaba y, por implicación, cuál es el que le disgustaba, a veces hasta el extremo de la depresión y la cólera» (1997: 250).

<sup>10</sup> La crítica Magda Sepúlveda lee la figuración fantasmal como un cuerpo que la nación borró, en particular, el indígena: «todos los chilenos, que hemos sido del lenguaje indígena sustraídos, somos fantasmas en la representación de Mistral [...] La voz fantasma, que habla en el poemario, baja, para cumplir su función de alterar e impartir justicia frente a las fechorías cometidas [...] Por eso, el espectro que recorre Chile es el cuerpo que la cultura nacional borró, despedazó, en su mirada etnocéntrica y patriarcal, pero que ahora regresa bajo la posibilidad de reunirse, nombrar y saldar una deuda» (165). Comparto su interpretación, pero pienso que esta se complementa si leemos el fantasma como un tropo de disidencia sexual.

<sup>11</sup> Magda Sepúlveda argumenta con lucidez que la vanguardia mistraliana se advierte en la conciencia andina que esta elabora. Véase *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos* (2018).

# #26

# EL DIABLO, PERSONAJE LITERARIO EN EL TEATRO DEL EXILIO ESPAÑOL DE 1939

**María Teresa Santa María Fernández**  
*Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)*

Artículo || Recibido: 31/07/2021 | Aceptado: 29/11/2021 | Publicado: 01/2022  
DOI 10.1344/452f.2022.26.6  
teresa.santamaria@unir.net

Ilustración || © Hugo Guinea Marca – Todos los derechos reservados

Texto || © María Teresa Santa María Fernández – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0  
Internacional de Creative Commons







**Resumen** || En diversas obras de teatro del exilio español de 1939 aparece el diablo como uno de los personajes de la trama. En las siete obras estudiadas, que van desde *Angélica en el umbral del cielo* de Eduardo Blanco Amor, de 1943, hasta *Adán y Eva (Diálogos famosos)* de Salvador de Madariaga, de 1970, los escritores exiliados dotan al personaje del diablo de rasgos estereotipados, heredados de una tradición bíblica y literaria. Pero, a la vez, aportan una dimensión novedosa que parte de una visión de la religión y de la existencia humana diferente a dichos modelos literarios.

**Palabras clave** || Teatro del exilio | Estereotipo | Diablo | Mito bíblico y literario

**Abstract** || In several plays of Spanish exile of 1939 the devil appears as one of the characters of the plot. In the seven plays studied, ranging from *Angélica en el umbral de cielo* by Eduardo Blanco Amor, from 1943, to *Adán y Eva (Diálogos famosos)* by Salvador de Madariaga, from 1970, exiled writers endow the character of the devil with stereotypical traits, inherited from a biblical and literary tradition. But, at the same time, they provide a novel dimension that starts from a vision of religion and human existence different from these literary models.

**Keywords** || Exile Theatre | Stereotype | Devil | Biblical and Literary Myth

**Resum** || En diverses obres de teatre de l'exili espanyol de 1939 apareix el diable com un dels personatges de la trama. En les set obres estudiades, que van des de *Angélica en el umbral de cielo* d'Eduardo Blanco Amor, de 1943, fins a *Adán y Eva (Diálogos famosos)* de Salvador de Madariaga, de 1970, els escriptors exiliats doten al personatge del diable de trets estereotipats, heretats d'una tradició bíblica i literària. Però, alhora, aporten una dimensió nova que parteix d'una visió de la religió i de l'existència humana diferent a aquests models literaris.

**Paraules clau** || Teatre de l'exili | Estereotip | Diable | Mite bíblic i literari



## 0. Introducción

Encontramos dentro de la dramaturgia del exilio español de 1939 varias piezas teatrales que incluyen dentro de su *dramatis personae* al personaje del diablo, con nombres, descripciones o atributos diferentes. Todas ellas pertenecen a autores diferentes en cuanto a sus trayectorias como dramaturgo, solo dos pertenecen a un mismo autor y entre las siete recorren las cuatro décadas en que transcurre el destierro. Nos referimos a *Angélica en el umbral del cielo* (1943) de Eduardo Blanco Amor, *La barca sin pescador* (1945) de Alejandro Casona, *Melusina y el espejo* (1952) de José Bergamín, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) de Rafael Alberti, *Los tres errores de Dios* (1961) y *Una casa en lo alto* (1963) de Gordón Carmona y *Adán y Eva (Diálogos famosos)* (1970) de Salvador de Madariaga. Sin duda, la concepción de estos demonios escénicos parte de unos antecedentes religiosos y literarios que los creadores exiliados actualizan, enriquecen y vinculan con aspectos de la pintura, la escultura, la literatura popular y el teatro de títeres. Se aúna la tradición antigua con recursos innovadores para otorgar una nueva dimensión a este personaje.

La investigación sobre el personaje del diablo se une a otros estudios que han indagado respecto a la pervivencia y actualización de mitos y tradiciones literarias en obras dramáticas de escritores que se exiliaron en 1939 (Azcue y Santa María, 2016). Aunque los personajes más estudiados han sido la Celestina, don Juan y el Quijote, en el campo de la literatura española (Azcue, 2015-2016), también se han realizado aproximaciones a la pervivencia de mitos grecolatinos, con la presencia mayoritaria de Antígona (Bosch, 2010 y Santa María), así como la del ciclo troyano, vinculado a las vueltas o *nostoi* que, en este caso, responden claramente a la condición de destierro de los dramaturgos españoles (Santa María, 2018 y 2020). Por último, y más afín a los motivos que pueden tener una raigambre bíblica o religioso, se destaca el estudio sobre figuras femeninas, como Salomé y Judith de Fernando Doménech (2014) que, al igual que los anteriores ofrece una panorámica comparativa de la inclusión de estos personajes y mitos en el teatro de dramaturgia «peregrina» tras la guerra civil española. Este artículo pretende continuar esa labor de rescate de mitos, en este caso, bíblicos y religiosos, centrándonos en uno de los personajes que cuenta con mayor raigambre literaria no solo en este periodo\*.

Veremos en primer lugar, sobre qué antecedentes y características se vincula la figura del demonio, para comentar las siete obras de literatura dramática del exilio que incorporan a este personaje en su trama, para finalizar con unas breves conclusiones.

### 1. Antecedentes bíblicos y literarios

Dentro de la tradición cultural en la que aparece el demonio, destacan los antecedentes bíblicos judeocristianos y los literarios, siendo estos últimos muy generalizados tanto en la literatura universal como en la española. Además, muchos de los rasgos que encontramos en los antecedentes literarios proceden de la caracterización bíblica de esta figura.

Tres son los aspectos que suelen vincularse al demonio en la Biblia. En primer lugar, su descripción como «ángel caído», producido por su rechazo a obedecer a Dios —«non serviam» (Jeremías 2, 20)— y su expulsión del cielo tras la lucha con las fuerzas angélicas, capitaneadas por el ángel San Miguel. Esta visión de personaje soberbio, que reta a la misma divinidad por no querer humillarse ante criaturas no celestiales —los hombres— se relaciona con su segunda caracterización como «tentador», en todo el relato bíblico de Adán y Eva (Génesis, 3). Si la anterior se unía a la soberbia, esta imagen de tentación se vincula con la astucia y la inteligencia, para conseguir que caigan en sus redes y propósitos los seres humanos. Por último, una tercera nota que lo caracteriza sería la del demonio «burlado», que tiene su origen en las respuestas y el rechazo que el propio Jesucristo ofrece a su intento de tentarlo, como se recoge en el texto evangélico (Mt. 4, 1-11). Esa «burla» del maligno se simboliza, por otro lado, en la figura de la tarasca, monstruo de cartón u otro material que sale en las celebraciones del Corpus, para demostrar la victoria de Cristo sobre cualquier clase de mal o de maligno (Flórez, 2007: 21).

En la literatura universal, podemos aducir varios ejemplos de textos en los que el diablo tiene gran protagonismo. Así, por citar solo algunos pocos, en la *commedia dell'arte* italiana del siglo XVI, Arlequín, entre otros rasgos, asume el de la astucia, la intriga y la picardía propios del diablo. También en *El paraíso perdido* (1667) de John Milton se nos presenta a Satanás dispuesto a vengarse de Dios a través de los hombres, mientras que *Fausto* (1832) de Goethe reelabora, a partir de versiones anteriores, el tema del pacto entre un ser humano y el demonio, trama que tendrá, a su vez, una larga tradición posterior (Matheus López, 2017; Cabrera, 2021), incluido en Bergamín, uno de los dramaturgos estudiados (Sanz Barajas, 1995). Por último, en *Cartas del diablo a su sobrino* (1942), C. S. Lewis, con un tono humorístico e irónico, revela las artimañas de las que se sirven las criaturas demoníacas para tentar y hacer pecar a la Humanidad, que aporta una versión más amable y «simpática» de los seres diabólicos, aunque nos previene de sus artimañas para tentarnos.

Al igual que en la literatura universal, las obras que introducen al diablo en sus tramas dentro del panorama español inciden en una de las características heredadas y que no es otra que la burla, puesto que no consigue hacerles caer en la tentación a los sujetos víctimas de sus intrigas y astucia demoníacas. Así lo podemos ver en algunos relatos populares, como el de *Blancaflor y la hija del diablo* (Lorenzo Vélez, 1983) y el de *Juan Soldao* (Criado, 2007), así como en la derivación teatral de las *Pastoradas* y los *Pastorets* —representaciones teatrales de temática religiosa y que se pone en escena en Navidad— con el *Officium pastorum*, donde no aparecía el diablo sobre la escena (Grande Quejigo, 2018: 18-19), al igual que resulta una presencia constante en representaciones y fiestas barrocas (Torres Olleta, 2013). También acaba burlado el demonio que da título a *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara y en *Discurso de todos los diablos* de Francisco de Quevedo.

El otro aspecto asociado al demonio en otras obras de la literatura española es el de pacto con él, del que es el mejor ejemplo, como hemos comentado

antes, el *Fausto* de Goethe. Y pactos demoníacos aparecen tanto en obras medievales (Gamberoni, 2002), como en diversas obras teatrales del Siglo de Oro: *El esclavo del demonio* (1612) de Antonio Mira de Amescua, *El condenado por desconfiado* (1635) de Tirso de Molina y *El mágico prodigioso* (1637) de Pedro Calderón de la Barca. Asimismo, resulta un personaje recurrente en la narrativa del Romanticismo y el Realismo español (Baquero Goyanes, 1992).

Tampoco el siglo XX es ajeno a la atracción, dentro de la literatura, hacia este personaje al límite y que nos interpela sobre la maldad de nuestros actos. Podemos citar, antes de la guerra civil, poemas como «El macho cabrío» (1919), incluido en *Libro de poemas* (1921) y «Demonio», dentro de *Poemas sueltos* de Federico García Lorca (Heras, 2017); así como el poemario *Sobre los ángeles* (1929) de Rafael Alberti (Alberti, 2005). Pero será José Bergamín quien le dedique un mayor espacio en su obra, al incluir un diálogo entre Fausto y otro personaje «diabólico»: Don Juan, en «Variación y fuga de una sombra» dentro de una de sus piezas de «teatro impertinente», *Enemigo que huye* (Bergamín, 2004: 189-220). Asimismo, el escritor madrileño dedica un ensayo completo, *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*, sobre esta figura, en 1932. Sin duda, resulta interesante para este estudio la caracterización de «burlado» que recoge la tradición religiosa y literaria y que aparecerá, como tendremos ocasión de comprobar, en varias de las piezas del exilio:

Todas las creaciones humanas son una burla o birla angélica del Demonio, a quien, por eso, era costumbre del pueblo infantil o católico español sacar teatralizado por las calles entre mangas y capirotos, sacándolo en las procesiones como tarasca, grotesca figuración del Dragón bíblico; respondiendo así el pueblo católico español espiritualmente, por la fe, con su hondo pensar y sentir analfabeto a las palabras proféticas del salmista en las que nos dijo del Demonio: «este es el Dragón que formarte para burlarle» (Bergamín, 2000: 108-109).

## 2. Algunos ejemplos en la dramaturgia del exilio

Como ya hemos podido ver, la presencia del diablo resulta una constante en la literatura española, enraizada en la tradición bíblica que nos lo presenta como tentador, pero también «burlado» por los hombres. No se escapa la dramaturgia del exilio de 1939 de la atracción hacia esta figura, vinculada con la maldad, la tentación y el pecado. Encontramos dos obras durante la época de los años cuarenta —*Angélica en el umbral del cielo* y *La barca sin pescador*—; dos en los años cincuenta —*Melusina y el espejo* y *Noche de guerra en el Museo del Prado*— y otras tres más en las décadas finales del siglo XX, *Los tres errores de Dios*, *Una casa en lo alto* y *Adán y Eva*. En esta media docena de obras aparece el diablo debidamente configurado o descrito como tal y no como un simple personaje con algunas características diabólicas, pero sin denominar o mencionar explícitamente como tal. Por otro lado, veremos que los tratamientos y la aportación en la trama de cada uno de estos siete diablos varían y se mueven entre una mera presencia simbólica y algo más secundaria, en *Noche de guerra*; a un personaje fundamental desde el principio hasta el final de la obra, como en *La barca sin pescador*, por ejemplo.

## 2.1. *Angélica en el umbral del cielo* (1943) de Eduardo Blanco Amor

Solo el título de esta obra del autor gallego (Ourense, 1897-Vigo, 1979) y exiliado en Argentina ya nos sitúa en un contexto preciso y susceptible de la irrupción del diablo. Dato que se corrobora con la concepción y estructura de esta pieza, puesto que nos remite al teatro de títeres en dos aspectos. La primera por la misma presencia del diablo, puesto que en este tipo de teatro este personaje suele conformar una de sus marionetas fundamentales y ofrecer momentos de diversión a los espectadores (Román, 2017). La segunda, porque en ninguna escena los personajes exceden el número de tres, salvo en la escena final, donde aparecen los dos arcángeles y Eldios, además de la cabeza asomada del Diablo, «con su risita de conejo» (Blanco Amor, 1953: 209), algo que se explica por la necesidad de que no irrumpen tantos personajes que precisen manos diferentes en las representaciones tradicionales de guiñol.

De esta forma, esta concepción novedosa sobre el teatro de títeres lleva a la presencia de Angélica en todas las escenas —excepto en la última y antes mencionada— quien va dialogando con cada uno de los restantes personajes: Elidos, el Arcángel Gabriel, el Arcángel Miguel, por la parte celestial; y la Mujer, el Joven y el Diablo, por el lado más terrenal e infernal. Esa polaridad también la observamos en la misma caracterización de los personajes que conforman emparejamientos simétricos y opuestos. De este modo, frente a la «rubia» y doncella Angélica, aparece la Mujer, «morena» y enamorada; el Arcángel Gabriel es albino y Miguel, moreno, pero ambos oponen su cuidado vestuario al del Joven, que es descrito con una «indumentaria lírica y un poco abandonada». Y mientras Eldios aparece detrás de «una careta de triple tamaño de una cara normal», la caracterización del Diablo aúna el retrato psicológico —«cínico, presumido y resentido»— con una descripción convencional, puesto que va «con traje de diablo de ópera» (1953: 177).

No solo el vestuario y la caracterización física acompañan esa dualidad del bien y del mal, concebidos de una manera tradicional, sino que la luz y la música contribuyen a dotar a los personajes de una caracterización clara. Así, como el propio dramaturgo menciona, siempre aparecerá la protagonista «bajo un cono de luz blanquísima que la destaca», mientras que «Los otros personajes se mueven en la penumbra azulada» y el Diablo se ve «envuelto en una solfatara de luces cárdenas». Esta última visión coincide de nuevo con la propia del teatro de guiñol y las representaciones de los *Pastorets* antes mencionadas. Aspecto que Blanco Amor remarca aún más con la música, ya que las entradas y salidas de Eldios van siempre acompañadas de ruido de clarines y trompetas (1953: 182, 185 y 193); y, en cambio, al Diablo le siguen «silbidos» (1953: 197 y 200).

Sin embargo, el final de la obra no coincide con la victoria de Eldios, a quien vemos llorar de impotencia y exclamar: «Nunca pude con el amor humano... ¡He aquí mi verdadero enemigo!» (1953: 208). De este modo, podemos comprobar que Angélica más que dejarse tentar por el Diablo, deja para más tarde su posible entrada en el cielo, al elegir en primer lugar el amor y seguir viviendo de forma humana.

## 2.2. *La barca sin pescador* (1945) de Alejandro Casona

Si en la obra de Blanco Amor nos encontramos con una caracterización y denominación del Diablo que no da lugar a error respecto al personaje que encarna, en *La barca sin pescador*, la descripción y el nombre que posee debe explicarse en la primera acotación que acompaña su irrupción en escena: «El Caballero de Negro viste chaqué y trae al brazo su carpeta de negocios. Solamente su sonrisa fría, su nariz rapaz y su barbilla en punta denuncian, bajo la apariencia vulgar, su perdurable personalidad» (Casona, 1945: 11).

Al igual que en *Angélica*, Alejandro Casona (1903-1965) nos presenta al Caballero-Diablo como tentador del ser humano, al plantearle la posibilidad de obtener bienes materiales y poder, dos de las tentaciones que propuso al mismo Jesucristo (Mateo 4, 1-11): «CABALLERO. [...] ¿Qué esperas? Un simple esfuerzo de voluntad, y toda la fortuna y el poder volverán de golpe a tus manos. Si no te basta, puedo ofrecerte también la ruina de Méndel... ¿Qué esperas...?» (Casona, 1945: 18). Y si en la obra de Blanco Amor *Eldios* se lamenta del poder del amor, quien consigue burlarlo, en esta ocasión será el diablo quien vea cómo su víctima consigue escapar a sus tentaciones gracias al amor de una mujer:

RICARDO. Ella. Hasta que no llegué a esta casa no supe de verdad lo que es una casa. Hasta que no conocí a Estela no supe de verdad lo que es una mujer.  
CABALLERO. Me lo temía. El amor... Siempre se me olvida ese pequeño detalle, y siempre es el que me hace perder (1945: 66).

Llegamos así a ese tópico del diablo burlado que de manera clara y manifiesta recuerda Casona al final de esta pieza, con cierto tono humanizador del personaje y una ironía que nos recuerda a la obra de C.S. Lewis:

RICARDO. Pobre diablo. Te has quedado mustio, ¿eh?  
CABALLERO. (*Con una melancolía elegante.*) Oh, no tiene importancia. En una profesión tan difícil como la mía, imagínate si estaré acostumbrado al fracaso. Pero ninguno como éste. Vine a perder tu alma, y yo mismo te he puesto sin querer en el camino de la salvación. ¡Es para jubilarse de una vez! [...] ¿Puedo pedirte un favor... de amigo a amigo?  
RICARDO. Di.  
CABALLERO. No le cuentes a nadie lo que ha pasado entre nosotros. A la gente le divierte verme siempre en ridículo; y los más hipócritas hasta serían capaces de sacar una moraleja. ¿Prometido? (1945: 67).

De nuevo, en esta pieza, aparece el diablo como burlador burlado, en clara sintonía con la tradición literaria y religiosa que lo sustenta. Sin embargo, añade un elemento muy interesante: la propia autoconciencia del personaje sobre cuál es su condición y destino: ser ridiculizado y objeto de bromas por parte de los seres humanos.

## 2.3. *Melusina y el espejo* (1952) de José Bergamín



Sin duda, nadie mejor que González Casanova para explicar la función de este personaje en la obra que nos ocupa. En efecto, para este estudioso, el Diablo «cumple la misión arquetípica que el goethiano Bergamín le asigna de no hay mal que por bien no venga, colaborando sin querer a despertar la conciencia del Alma y ganándose así unos merecidos cuernos por la infidelidad de esta» (González Casanovas, 1995: 46).

De nuevo estamos ante una imagen del Diablo como burlador burlado, al no llegar a término las condiciones del pacto estipulado con el ser humano. Tras un intento fallido de tentar al espejo para conseguir no una sino las tres almas de la protagonista, tal y como aparece en la escena situada entre la II y III del Primer Acto, titulada significativamente «El espejo y el diablo»: «DIABLO. Hagamos un trato. Si yo junto estos trozos del espejo roto, juntando tres almas en una, ¿tú me guardarías a Melusina, presa en tu cristal hasta la muerte?» (Bergamín, 2007: 184). Cobra, de este modo, sentido los tres subtítulos de esta obra de José Bergamín (1895-1983): *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas o Por qué tiene cuernos el diablo*.

Encontramos, por tanto, en la obra, una doble presencia del maligno, pues el personaje del Diablo irá acompañado siempre de Arlequín, una de sus figuras o maneras de presentarse, como hemos comentado al principio. Precisamente, un trasunto de uno de los aforismos de Bergamín — «encender una vela a Dios y otra al Diablo es el principio de la sabiduría» (Bergamín, 1981: 57)— se trasluce en esta acotación:

MELUSINA se coloca detrás de la mesa, como si fuera a hacer un juego de prestidigitaciones con la Cabeza Encantada, que tiene a cada lado un cirio encendido y al DIABLO, de monja, y a ARLEQUÍN, de fraile, inmóviles, haciendo como si rezaran (Bergamín, 2007: 225-226).

Con la habilidad del escritor exiliado para conjugar conceptos y elementos de diferentes orígenes literarios, la medieval hada Melusina se transforma a lo largo de la obra, como si de las *Metamorfosis* de Ovidio se tratara, en «soltera, casada, viuda y monja», para acabar convertida en estrella al final de la pieza. Idénticas transformaciones sufren los otros personajes principales: el marido, Conrado, en cabeza encantada y calavera, mientras que la criada Minutisa acaba transformada en flor. Por último, vemos aparecer a Arlequín en espejo, fraile y arroyo y al Diablo como Polichinela, monja y bosque, para explicar los «cuernos» o el engaño del que ha sido objeto por parte de Melusina:

ARLEQUÍN. No te los quieras quitar porque a fuerza de tirones tanto crecen los bribones que te vas a cornear.

DIABLO. De este bosque complaciente me duele ya la cabeza.

ARLEQUÍN. ¿De qué bosque?

DIABLO. Del que empieza al extremo de mi frente (2007: 256).

Como parece deducirse de la obra, ya desde el Primer Acto, la gran vencedora es la mujer, simbolizada en Melusina. No olvidemos que en la tradición popular esa hada era caracterizada con un cuerpo y cabeza femeninos, aunque sus extremidades eran de serpiente, mientras que la figura de la Virgen María, en la tradición cristiana, aparece representada con una serpiente —símbolo del demonio tentador en el Edén bíblico—

pisada y derrotada a sus pies. Esa dimensión religiosa, característica de otras piezas de Bergamín, confirma que no solo vence al mismo diablo, sino al espejo o lo mundano, algo que no deja de constatar el dramaturgo con la ironía, el juego de palabras y el estilo aforístico que caracteriza su escritura:

ARLEQUÍN. (*Quitándose la venda de los ojos.*). Es la primera vez que una mujer engaña a un espejo.

DIABLO. Y la primera vez que un espejo engaña al Diablo.

ARLEQUÍN. ¿Y podrás saber tú, pobre diablo, en qué sueña, en qué piensa, qué quiere Melusina?

DIABLO: Lo que una mujer sueña o no sueña, piensa o no piensa, quiere o no quiere, ¡eso no hay Diablo que lo sepa! (2007: 196).

#### 2.4. *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) de Rafael Alberti

Dos novedades, respecto a las otras seis obras estudiadas en este artículo, nos encontramos en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti (1902-1999). En primer lugar, se trata de una pieza que toca un tema histórico y no una recreación burlesca, literaria o religiosa. En segundo lugar, la presencia demoníaca procede de una pintura, lo que le dota de un carácter irreal e inverosímil desde un inicio. Esta caracterización, además, resulta una nota común en el poeta gaditano. De este modo, en esta obra hace surgir al Buco de *El aquelarre* o *El macho cabrío* de Francisco de Goya —«el demonio cabrío, barbón y cornudo» (Alberti, 2006: 58)—, de la misma forma que toma para su poema «El Diablo hocicudo» de las pinturas de El Bosco. Pero en este caso, con una fuerte connotación política, de crítica a la maldad de Manuel Godoy y de los fascistas que provocaron la salida de las pinturas de las salas del Prado durante la guerra civil:

TORERO. – ¡Toro! ¡Eeeep! (*Señala la estocada en el aire, sobre la cabeza del SAPO, rodando el Buco por el suelo, siempre con aquél adherido a sus lomos, entre los aplausos y algarabía de la concurrencia.*)

VIEJA 3 (*al pelele de la reina*). – ¿Qué tal? Tu Manolo ha rodado como un valiente. Ven y dale un abrazo... que en este último trance le va a saber más dulce que aquellos con que lo encandilabas en el real lecho. (*El Buco se levanta. Las VIEJAS 1 y 2, alzando el pelele de la reina, lo conducen hasta sentarlo a lomos del Buco, junto al SAPO, ligándolo con éste en un estrecho abrazo.*) Así... Ahora no son habladoras... Juntitos, como siempre, pero a la vista del pueblo (Alberti, 2006: 95-96).

Se trata, por tanto, de una animalización del diablo, característica no solo de las pinturas goyescas, sino de las esculturas e iconografías románicas y góticas —en las que el sapo también representa lo diabólico—, que sirven para reforzar el poder de las fuerzas del mal tanto en una época actual como en otra pasada. En este caso, sin embargo, el escarnio recae sobre la figura del pelele —trasunto de Godoy—, más que en la de Buco —el Diablo— que le sirve de montura.

#### 2.5. *Los tres errores de Dios* (1961) y *Una casa en lo alto* (1963) de Sigfredo Gordón Carmona

*Los tres errores de Dios* se sitúa «en las alturas, en el espacio de tiempo de una noche sin horas» y cuenta, como el propio Gordón Carmona indica en una «Nota aclaratoria», con «Él», «en su sentido de la Divinidad, indistintamente el Padre y el Hijo» (Gordón Cardona, 1961: 6). Frente a todas las otras obras estudiadas, en esta «tragedia divina en dos actos», el personaje de «El Otro» tiene un papel como benefactor de los seres humanos. En efecto, tras desfilarse la mayor parte de los elementos ante «Él» para corroborar la maldad del Hombre y la Mujer y proceder así a su destrucción y consiguiente creación de una humanidad nueva, será «El Otro» el que interceda, pidiéndole: «¡Escúchale antes de crear el otro, habitado también por hombres!» (1961: 28). De hecho, en una de sus últimas intervenciones, al final de la Escena I de la Segunda Jornada, vuelve a aparecer una faceta suya también misericorde hacia el propio Dios: «De seguir aquí, terminaría yo por ser defensor de Él..., y no me va el papel» (1961: 48).

No podemos, por otro lado, dejar de anotar que el demonio aparece descrito de una manera muy convencional y teatral —«hombre apuesto, moreno, desenvuelto y seguro. Viene envuelto en una túnica roja, deslumbrante en su colorido» (26)—; en contraste con la descripción y aparición de Fernando en la otra obra del escritor leonés, mucho menos patente su caracterización demoniaca: «hombre joven, de unos treinta años, que poco a poco penetra en la habitación. Está bien vestido» (1961: 84).

Conviene destacar que esta segunda pieza, *Una casa en lo alto* de Sigfredo Gordón Carmona comparte en 1963 el tercer volumen de *Tres obras teatrales completas*, con otros dos dramas de carácter fantástico-moral: *La Venus de sal* y *Los ojos llenos de niebla*. La primera sirve como prólogo a lo maravilloso, a adentrarnos en un mundo mágico y misterioso donde cualquier cosa es posible. De este modo, entre lo fantástico y lo real se sitúa *Una casa en lo alto*; concretamente, en un «caserón antiguo», «en cualquier sitio, donde aún existan la bondad y la fe. Época actual» (Gordón Carmona, 1963: 68).

En ese lugar idílico y separado del mundo, como si de un nuevo Edén se tratase, viven Juan Francisco y su hija Eva, junto con Adán. Los nombres de los jóvenes también se entroncan con ese paraíso bíblico que se ve trastocado por la llegada de Fernando, cuya llegada de «abajo» será lo único que denote, en principio, su posible vinculación con el Diablo. Será solo en el Tercer Acto, cuando este confiese, tras besar por segunda vez a Eva, que «Esta vez triunfó Dios, no sé todavía por qué, pero triunfó» y que «el demonio estuvo rondando por esta casa en busca de su presa... y ya es hora de que se marche, porque aquí no tiene nada que hacer» (1963: 121).

Sin embargo, la semilla dejada por Fernando no caerá en tierra estéril, sino que la joven se verá tentada a conocer el mundo desconocido que se desarrolla más abajo, al igual que Angélica en la obra de Blanco Amor: «Porque... ¿no crees, Adán, que será muy bonito allá abajo?» (1963: 123). De este modo, al igual que en el relato del Génesis, parece que el Diablo se sale con la suya y tienta para que salgan del paraíso y mundo ajeno al

mal al que había huido el padre de Eva, claro símbolo del Padre o Dios creador.

## 2.6. *Adán y Eva (Diálogos famosos)* (1970) de Salvador de Madariaga

La última de las obras dramáticas de escritores exiliados en la que aparece el personaje del Diablo es *Adán y Eva (Diálogos famosos)* de Salvador de Madariaga (1866-1978). Tanto en el título como en la presentación de los personajes se manifiesta que estamos ante el «Primer diálogo de la historia, entre Adán, Eva, la Voz y la Serpiente». Además, la obra, escrita totalmente en prosa, se distribuye en dos actos. El primero transcurre en el Paraíso y el segundo acto transcurre «Ahí fuera».

Este diálogo famoso sigue fielmente el relato del Génesis también en el descubrimiento, por parte de Adán y Eva, del amor carnal, pero también la Muerte, nada más salir del Paraíso. Sin embargo, en la última escena — cuando han transcurrido varios años y la muerte de Abel a manos de Caín—, Eva intenta convencer a Adán para que pidan perdón a Dios y regresar, de este modo, al Paraíso. Ante el silencio y su no respuesta, Madariaga finaliza la obra con dos afirmaciones que pueden permitir al hombre seguir con su vida en la tierra: observar la ley que está en la naturaleza «para que las cosas no nos castiguen» y pensar que «La Eternidad es hoy» (Madariaga 1970: 196-197).

Aunque en la obra la presencia del demonio, en forma de serpiente, se limita al papel desempeñado en el relato bíblico y se circunscribe su aparición solo al primer acto, resulta relevante la insinuación, por parte de la Voz del Señor sobre que Adán y Eva «no hacen más que obedecer a la ley inexorable de su destino» (Madariaga, 1970: 165). De esta forma, se revela que hasta el demonio parece sujeto al poder omnipotente de Dios y no sería más que otra criatura sometida a sus dictados.

## 3. A modo de conclusiones

A tenor de las siete obras comentadas, podemos concluir que el diablo adquiere diferentes formas o caracterizaciones en ellas. Desde la figura más animalizada en Madariaga y Alberti, a la de «ángel caído», pero vestido a la moderna en Blanco Amor y Casona; pasando por sus múltiples disfraces y caracterizaciones en la pieza de Bergamín. De este modo, se fusiona lo moderno y lo antiguo en la manera de entender a este personaje eterno.

En segundo lugar, comprobamos que se continúa con la tradición bíblica y literaria del diablo en sus tres vertientes: «ángel caído», «tentador» y «burlado». Aunque será esta última la que más se repita en todas ellas, conjugada con esa intención de tentador que, finalmente, no llega a nada (Melusina y Casona) o que queda en suspense (Gordón Carmona). Además, la visión de «ángel caído» solo se denota por el espacio en que se le sitúa —abajo o fuera del cielo y el paraíso— en la mayoría de las obras dramáticas analizadas.

En tercer lugar, aparece en todas ellas una imagen iconográfica del demonio que, de forma clara y manifiesta, se puede relacionar con otras artes y representaciones plásticas. Esta vinculación directa la realiza Alberti con las pinturas negras de Goya en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, así como Blanco Amor, Bergamín y el propio Alberti con los títeres y la *commedia dell'arte*. Pero también los diablos más estilizados y actuales de Casona, Gordón Carmona y Madariaga contienen una representación formal del diablo que se vincularía más con la escultura, por ejemplo, del «Ángel caído» de Ricardo Bellver y que se encuentra en el Parque del Retiro de Madrid (Álvarez y Guerrero, 2008).

Como hemos podido comprobar, el tratamiento al que es sometido el diablo en estas piezas del exilio español de 1939 va desde el distanciamiento paródico que encontramos en Blanco Amor, Alberti y Bergamín, a la burla manifiesta al demonio en *La barca sin pescador* de Casona. Sin olvidarnos que el dar valor y dignidad al hombre y a la mujer contribuyen a que la visión de esta figura no sea aterradora ni maléfica en Gordón Carmona y Madariaga. Por otro lado, parece que, si bien triunfa Dios en las obras de Bergamín y Madariaga y el amor del hombre y la mujer en Blanco Amor y Casona, nunca se sabe el daño que la tentación demoníaca puede producir, como en el caso de Gordón Carmona, con esas funestas consecuencias políticas e históricas que Alberti tiene a bien recordarnos.

Por último, resulta interesante ampliar el estudio de este personaje, a caballo del mito literario y religioso, con la investigación sobre el tratamiento de la divinidad o de las divinidades en las obras dramáticas del exilio y de otras figuras bíblicas, como puede ser Job, Adán y Eva, Noé, etc. Asimismo, esta línea podría ser completada con la comparación del tratamiento que reciben en la dramaturgia del exilio interior, de la democracia, así como obras europeas e hispanoamericanas de este periodo.

### Bibliografía citada

- ALBERTI, R. (2005): *Sobre los ángeles (1929)*. Selección, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-los-angeles-1929-seleccion--0/html/>, [07/07/2021].
- ALBERTI, R. (2006): «*Noche de guerra en el Museo del Prado*» en Doménech, R. (ed.), *Teatro del exilio: obras en un acto*, Madrid: Fundamentos.
- ÁLVAREZ, X. y GUERRERO, M. T. (2008): «La obra del escultor Ricardo Bellver», *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 6, 199-222.
- AZCUE, V. (2015): «Cervantes, Don Quijote y Sancho Panza en el teatro del exilio», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 35.2, 161-192.
- AZCUE, V. (2016): «El destierro de don Juan», *Hecho Teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 16, 5-24.
- AZCUE, V. y SANTA MARÍA, T. (2016): *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento.
- BAQUERO GOYANES, M. (1992): *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid: CSIC.
- BERGAMÍN, J. (1981): *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid: Cátedra.



- BERGAMÍN, J. (2000): *La importancia del demonio*, Madrid: Siruela.
- BERGAMÍN, J. (2004): *Teatro de Vanguardia (una noción impertinente)*, Valencia: Pre-Textos. Contiene: *La risa en los huesos: Tres escenas en ángulo recto y Enemigo que huye*; y *Los filólogos*.
- BERGAMÍN, J. (2007): «Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el diablo» en T. Santa María, T. (ed.), *El teatro en el exilio de José Bergamín, II. Tesis doctoral*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 170-265, <<https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2001/tdx-0327107-160203/mtsmf1de1.pdf>>, [07/21/2021]. Primera edición: (1952): *Escritura*, 10.
- BLANCO AMOR, E. (1953): *Farsas*, Buenos Aires: Ediciones López Negri. Contiene: *Angélica en el umbral del cielo: farsa apacible. La verdad vestida: farsa violenta. Amor y crímenes de Juan el pantera: farsa para títeres de cachiporra*.
- BOSCH MATEU, M. (2010): «El mito de Antígona en el teatro español exiliado», *Acotaciones*, 24, 83-104.
- CABRERA, J. D. (2021): «Patencia de lo demoníaco: la experiencia artística como restitución de la vida en la novela *Doktor Faustus* de Thomas Mann», *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25, 54-70, <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/33579/35135>>, [07/21/2021].
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2001): *El mágico prodigioso*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-magico-prodigioso/html/> [07/21/2021]
- CASONA, A. (1945): *La barca sin pescador*, Buenos Aires: Librodot.
- CRIADO, P. (2007): «Juan Soldao», *Cuentos orales de La Alpujarra*, <<https://cuentosoralesdelaalpujarra.blogspot.com/2007/08/juan-soldao.html>>, [07/21/2021].
- DELEUZE, G. (2005): *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós.
- DOMÉNECH, F. (2014): «Mujeres que hacen perder la cabeza. Salomé y Judith en dos obras de teatro del exilio», *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 48, 263-275.
- FLÓREZ ASENSIO, M. A. (2007): «La Tarasca del Corpus madrileño: una iconografía simbólica potenciada por la música», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 47, 19-42.
- GAMBERONI, P. F. (2002): «El pacto con el demonio en la literatura ibérica», *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, 8, 187-208.
- GOETHE, J. W. (1998). *Fausto*, Madrid: Cátedra.
- GORDÓN CARMONA, S. (1961): *Teatro*, México D. F.: Edición del autor [Talleres Gráficos Victoria] (Obras teatrales completas, 3). Contiene: *Los tres errores de Dios, El sexo en la sombra (El canto extraño del amor perverso) y Carne negra para la bestia blanca*.
- GORDÓN CARMONA, S. (1963): *Teatro*, México D. F.: Edición del autor [Talleres Gráficos Victoria] (Obras teatrales completas, 3). Contiene: *La Venus de sal, Una casa en lo alto y Los ojos llenos de niebla*.
- GRANDE QUEJIGO, F. J. (2018): «Tradición e innovación en el *Diálogo del Nacimiento*», *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV, N.º Extraordinario: 117-144.
- HERAS, A. (2017): *Obras de Federico García Lorca*, <<https://federicogarcialorca.net/index.htm>>, [07/07/2021].
- LEWIS, C.S. (1993): *Cartas del diablo a su sobrino*, Madrid: Rialp.
- LORENZO VÉLEZ, A. (1983): «Blancaflor la hija del diablo (Notas sobre un cuento maravilloso español)», *Revista de folklore*, vol. 3, 27: 88-99, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/blancaflor-la-hija-del-diablo-notas-sobre-un-cuento-maravilloso-espanol/html/>>, [07/21/2021].
- MADARIAGA, S. (1970): *Diálogos famosos. Campos elíseos. Adán y Eva*, Buenos Aires: Sudamericana, 1970. Primera edición: (1939): *Campos Elíseos. Diálogos entre Goethe, María Estuardo, Voltaire, Napoleón, Carlos Marx y el presidente Washington sobre el fascismo, el comunismo, la paz y la guerra*, Buenos Aires: Lib. Hachette.

- MATHEUS LÓPEZ, C. A. (2017): «Del mito faústico al “Liber Belial”: el demonio en la literatura, el derecho y el arbitraje», *ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura*, vol. 3, 1, 99-118.
- MIRA DE AMESCUA, A. (2004): *El esclavo del demonio*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-esclavo-del-demonio--0/html/>>, [07/21/2021].
- MOLINO, T. de. (2000): *El condenado por desconfiado*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-condenado-por-desconfiado--1/html/>>, [07/21/2021].
- ROMÁN, D. (2017): «Las marionetas de Paul Klee», *Mito. Revista Cultural*, 42, <<http://revistamito.com/las-marionetas-paul-quee/>>, [07/02/2021].
- QUEVEDO Y VILLEGAS, F. de. (1629): *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado*, Valencia: Viuda de Juan Crisóstomo Garriz, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000171204&page=1>>, [07/21/2021].
- La Santa Biblia*. (1988): Madrid: Ediciones Paulinas.
- SANTA MARÍA, T. (2018): «El ciclo troyano en el teatro del exilio español», *Forma breve*, 15, 307-320.
- SANTA MARÍA, T. (2020): «Personajes femeninos de *Las Troyanas* en el teatro de exilio español de 1939», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 1, 76-92.
- SANZ BARAJAS, J. (1995). «Goethe y Bergamín: resonancias inéditas», *Revista de Occidente*, 166, 86-99.
- TORRES OLLETA, M. G. (2013): «El poder de las tinieblas: el diablo y sus secuaces en las relaciones de fiestas barrocas», *Hipogrifo*, vol. 1, 2: 185-200, <<http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.02.16>>, [07/21/2021].
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (2004): *El diablo cojuelo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-diablo-cojuelo--0/html/>>, [07/16/2021].

---

\* Este artículo se inscribe dentro del proyecto La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939: final (FFI2017-84768), cuyo investigador principal es José Ramón López García.

# #26

## *LA FAMILIA COCONETA Y EL ARMARIO DE ELENA: DOS MICROPIEZAS DESCONOCIDAS DE MAX AUB*

**Esther Lázaro Sanz**

*ICTT, Avignon Université / GEXEL-CEDID,*

*Universitat Autònoma de Barcelona*

<https://orcid.org/0000-0002-7250-0237>

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2022

DOI 10.1344/452f.2022.26.7

[esther.lazaro@uab.cat](mailto:esther.lazaro@uab.cat)

**Ilustración** || © Nacho Gómez Sales – Todos los derechos reservados

**Texto** || © Esther Lázaro Sanz – **Licencia:** Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || A pesar de cultivar todos los géneros, y aunque se le conozca más como narrador, el teatro tuvo siempre un lugar preferente para Max Aub, emblemático autor del exilio republicano de 1939. Así lo atestiguan no solo su medio centenar de obras dramáticas publicadas en vida, sino también sus cerca de treinta piezas inéditas. Entre unas y otras, se encuentran además piezas teatrales breves insertas en obras de otros géneros que han pasado desapercibidas por la crítica, u obras que se publicaron de manera póstuma en ediciones de coleccionista. Es el caso de las dos micropiezas a las que está dedicado este trabajo, *La familia Coconeta* y *El armario de Elena*, donde Aub propone un juego autoficcional en el que convierte tanto a su familia como a él mismo en personajes de obras breves en la estética del absurdo y cuya finalidad es puramente lúdica. En estas páginas analizamos el contenido de ambas piezas, tratamos de descifrar sus claves y subrayar su intertextualidad y su transculturalidad, a su vez indagamos en el proceso de su escritura a partir de los materiales textuales localizados en varios archivos internacionales.

**Palabras clave** || Max Aub | Microteatro | Autoficción | Teatro del absurdo | Exilio republicano

**Abstract** || Max Aub was an emblematic writer of the Spanish Republican exile of 1939; he cultivated all literary genres, and is better known as his work as novelist, however, he also privileged theatre among his literary production. This is proved not only by his fifty dramatic works published in life, but also by his almost thirty unpublished pieces. In addition, there are short plays inserted in works of other genres that have gone unnoticed by critics, or plays that were published posthumously in collector's editions. This is the case of the two micro-plays studied in this paper: *La Familia Coconeta* and *El armario de Elena*. In such plays, framed within the aesthetics of the absurd, Aub proposes an auto-fictional game in which he turns his family and himself into characters whose purpose is purely playful. In this article, we analyze the content of both plays, we try to find out their distinctive keys and we aim at underlining their intertextuality and transculturality, as well as look into his writing process through textual materials located in different international archives.

**Keywords** || Max Aub | Micro-plays | Auto-fiction | Theatre of the Absurd | Spanish Republican exile

**Resum** || Malgrat conrear tots els gèneres, i encara que se'l conegui més com a narrador, el teatre va tenir sempre un lloc preferent per a Max Aub, emblemàtic autor de l'exili republicà de 1939. Així ho testifiquen no sols el seu mig centenar d'obres dramàtiques publicades en vida, sinó també les seves prop de trenta peces inèdites. Entre les unes i les altres, es troben també peces teatrals breus inserides en obres d'altres gèneres que han passat desapercibudes per la crítica, o obres que es van publicar de manera pòstuma en edicions de col·leccionista. És el cas de les dues micropieces a les quals està dedicat aquest treball, *La família Coconeta* i *El armario de Elena*, on Aub proposa un joc autoficcional en el qual converteix tant a la seva família com a ell mateix en personatges d'obres breus en l'estètica de l'absurd i la finalitat de les quals és purament lúdica. En aquestes pàgines analitzem el contingut de totes dues peces, tractem de desxifrar les seves claus i subratllar la seva intertextualitat i la seva transculturalitat, així com indaguem en el procés de la seva escriptura a partir dels materials textuais localitzats en diversos arxius internacionals.

**Paraules clau** || Max Aub | Microteatre | Autoficció | Teatre de l'absurd | Exili republicà

## 0. Introducción

Aunque el nombre de Max Aub, emblemático autor del exilio republicano de 1939, esté más asociado a su ciclo novelístico *El laberinto mágico*, dedicado a la guerra civil española, o a otras obras narrativas como sus microrrelatos *Crímenes ejemplares*, el propio autor afirmaba que había nacido «para escribir teatro» (Kemp, 1972: 380), labor que no abandonó nunca, a pesar de su escasa fortuna en las tablas, que él atribuía, justamente, a la guerra y al exilio (Aub, 1974a: 522n.). Esa vocación teatral de Aub queda atestiguada en su medio centenar de obras dramáticas publicadas en vida, además de las cerca de treinta que permanecen inéditas (Lázaro Sanz, 2019).

Sin embargo, entre las publicadas, se cuentan algunas que han sido escasamente atendidas por la crítica por encontrarse insertas en obras de otros géneros y haber pasado desapercibidas como piezas teatrales. Influye también que sean piezas muy breves o brevísimas, cosa que nos permite hablar de ellas como de piezas microteatrales, si seguimos la tipología propuesta por Gómez Vázquez (2017: 120) para determinar qué englobaría esta etiqueta microtextual dramática. Entre las micropiezas inadvertidas del autor encontramos *Una criada*, *Zarzuela*, *Monólogo con Federico y con Miguel*, *Paso del señor Director General de Seguridad y María*<sup>1</sup>. A este cómputo podría añadirse parte del teatro de circunstancias escrito durante la Guerra Civil en pro del bando republicano, como *Juan ríe*, *Juan llora*, *Las dos hermanas*, *Por Teruel* o *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?*<sup>2</sup>, así como su microteatro inédito, compuesto por *La mañana siguiente*, *Crimen*, *México*, *Monólogo de un actor*, *En un campo de concentración*, *en octubre de 1943*, *Monólogo de un comunista* y [*María D.*] (Lázaro, 2021). Las dos piezas que aquí nos ocupan, *La familia Coconeta* y *El armario de Elena*, tienen la particularidad de haber sido publicadas póstumamente junto con otros materiales de difícil acceso, como se verá a continuación.

En 2013, el Centro de Arte Moderno de Madrid, como homenaje al ciento décimo aniversario del nacimiento de Aub, publicó una pequeña virguería bibliográfica que tituló *Cartas a mi hija Elena*, cuya edición estuvo a cargo de Claudio Pérez Míguez. Dicho objeto literario consiste en un estuche entelado que contiene reproducciones facsímiles de diecinueve postales, dos dedicatorias en libros que el autor regaló a su hija mediana, cinco cartas, un grabado dedicado, el manuscrito del poema «Te acuerdas, Elena...», su versión mecanuscrita y otra versión a limpio en una carta, tres fotografías, dos obras breves de teatro y una carpeta con la transcripción de todos estos materiales y una nota del editor<sup>3</sup>.

Estos documentos, inéditos hasta la publicación de este libro-estuche, fueron proporcionados a Pérez Míguez por Elena Aub Barjau (1931-2020), hija mediana del escritor. Sin embargo, el libro es de tan difícil acceso, ya que la tirada fue de cien ejemplares firmados y numerados por el editor, y su precio de venta es digno de un objeto artístico —motivo por el cual, hasta la fecha, no se encuentra en ninguna biblioteca del Estado, ni siquiera en la Biblioteca Nacional de España—, que las dos obras dramáticas que en él aparecen, *La familia Coconeta* y *El armario de Elena*, siguen siendo



prácticamente desconocidas y no han sido atendidas por la crítica especializada ni se las incluye en las bibliografías teatrales del autor.

Por ello, consideramos que merece la pena ofrecer un análisis minucioso de estos textos, ya que nada se ha escrito sobre ellos, más allá de las breves palabras que le dedica el editor en su nota a uno de ellos: «La familia Coconeta de una de las obras de teatro se corresponde con su familia: Max y Perpetua —Peua—, y sus tres hijas Mimin [sic], Elena y Carmen» (Pérez Míguez, 2013). Para este trabajo, además, se ha recurrido a la búsqueda en los fondos del autor en varios archivos internacionales para determinar el proceso de escritura de estas micropiezas y tratar de aportar la mayor información posible acerca de los materiales textuales relativos a ellas, además de las reproducciones facsimilares contenidas en *Cartas a mi hija Elena*.

## 1. La familia Coconeta (1947)

### 1.1. Descripción de los materiales textuales

El manuscrito de *La familia Coconeta* se encuentra en el fondo maxaubiano del Archivo de la Diputació de València (en adelante, ADV. C.8-1), custodiado en la Fundación del autor. Está escrito en tinta azul y ocupa seis páginas de la libreta en la que se encuentra, de la 91 a la 96. No hay apenas diferencias, en cuanto al contenido o a la forma, entre el manuscrito y la última versión mecanuscrita, salvo dos detalles. El primero es la inclusión en el mecanuscrito de la palabra «Personajes» antes del listado de los ítems, detalle que no aparece en el manuscrito, donde la lista no va encabezada por el sustantivo aclaratorio. Y el segundo detalle es la única corrección que aparece en el manuscrito y que, por tanto, queda ya subsanada en las versiones mecanuscritas, y que enmienda el nombre de uno de los personajes, a quien Aub bautiza primero como «María Luisa» y luego, tras tacharlo, anota encima «Mimín». Como otros datos de interés que nos aporta este documento destaca la marca característica con la que Aub señalaba que un texto había sido pasado a limpio, es decir, mecanografiado: una tachadura en diagonal (a veces eran dos, formando una cruz) desde el ángulo superior derecho hasta el inferior izquierdo del folio. En este caso, la marca aparece en tinta verde. Y, como curiosidad, la página en la que inicia la micropieza había sido utilizada con anterioridad para anotar dos versos, que aparecen muy tachados en la parte superior del folio, pero de los que se alcanza a leer «Todo [ilegible] por el mundo / mejor tú, mi España».

La versión definitiva<sup>4</sup> se encuentra en el fondo de Aub del Archivo Histórico del Colegio de México (AHC. C.17.s/V.D.19). Dicho documento se compone de dos copias iguales mecanuscritas de la pieza, con cinco folios cada una. En una de ellas encontramos varias correcciones manuscritas que consisten en la supresión (con tachaduras) del apellido de uno de los personajes y de un *pero*; de la corrección de una mayúscula inicial que se mecanografió minúscula; de una marca para unir una letra que había quedado espaciada al resto de la palabra; y de dos cambios de los que se arrepintió, ya que, en el primero, escribe a mano encima de la palabra

mecanografiada *chupa* otro verbo que luego tacha, quedando ilegible, y escribe, abajo, de nuevo, *chupa*, y lo mismo ocurre las dos veces que aparece la palabra *cadáver*, que tacha para cambiarla por *espectro*, que luego borra ligeramente y escribe otra vez *cadáver*, como estaba desde un principio en el mecanuscrito (y en el manuscrito).

Sin embargo, el mecanuscrito reproducido facsimilarmente en *Cartas a mi hija Elena* no se corresponde con ninguna de las dos copias que encontramos en el archivo mexicano, sino con lo que sería una transcripción anterior del manuscrito, ya que mantiene el contenido íntegro de este, sin tachaduras ni correcciones. El cotejo de los tres mecanuscritos nos revela que el facsimilar tiene una distribución ligeramente distinta en cuanto a las alineaciones de las didascalias y del texto, por ejemplo, así como alguna errata que no se mantiene en los mecanuscritos del archivo mexicano, hechos que indican que no se trata del mismo documento. A pesar de ello, vamos a fijarnos en el mecanuscrito descrito anteriormente, corregido, por considerarlo la última versión acorde con los deseos del autor, como marca la tradición de la crítica textual (Blecua, 2012: 18; Lluch-Prats, 2009).

El título aparece en mayúsculas, centrado y subrayado. La lista de personajes está alineada a la izquierda, pero entre el título y el *dramatis personae* encontramos, alineado hacia la derecha, aunque no completamente en el margen, «Los espectros», también subrayado. Las didascalias de personaje aparecen centradas, en la línea superior a cada réplica, y subrayadas; las acotaciones, entre paréntesis. El inicio de cada intervención aparece tabulado, y las acotaciones que no están insertas en las réplicas se inician a partir de la mitad de la página.

## 1.2. Contenido y análisis de la pieza

*La familia Coconeta* es, sin lugar a dudas, una de las piezas más singulares del teatro de Aub. Además, se trata de una pieza en clave, es decir, que sus personajes se corresponden con personas reales, en este caso del entorno familiar y cotidiano del autor. Se desmarca de toda la producción dramática aubiana, fundamentalmente realista —aunque con concesiones—, para seguir una estética de teatro del absurdo que no se conocía en el autor hasta ahora. El crítico Winston Manrique Sabogal —el único que, hasta el momento, ha comentado esta pieza en la reseña que le dedicó al libro-estuche desde las páginas culturales de *El País*— la define como «una breve pieza surrealista que no parece ir a ningún lado escrita para divertimento de sus mujeres» (Manrique Sabogal, 2013). Las afirmaciones que pueden hacerse sobre esta obra son relativas, por lo que el análisis se basará en hipótesis más o menos justificadas que podrían ser acertadas (o podrían también no serlo).

El inicio didascálico de la pieza entraña alguna incertidumbre. Si empezamos por el título, *Coconeta* podría ser una deformación cariñosa de *cócono*, vocablo mexicano para *pavo*. Si, en cambio, lo leemos como un galicismo, podría ser una deformación y castellanización de *cocon*, palabra francesa para *capullo*. Ambas interpretaciones podrían tener su sentido: en

la interpretación afrancesada, el capullo, es decir, el envoltorio que construye el gusano de seda para encerrarse en él y transformarse en crisálida, podría relacionarse con la familia, con el lugar en el que uno está seguro, protegido, antes de «salir al mundo». Pero también tendría sentido considerar que *Coconeta* podría entenderse como *Pavita*, dentro del contexto lúdico-jocoso que plantea la pieza, e iría también más acorde con el ambiente mexicano de la misma.

Como se apuntaba en la descripción del documento, ese «Los espectros», que encontramos entre el título y la lista de personajes, no queda claro si ocupa el lugar de un subtítulo o bien es un personaje colectivo descolocado, ya que en la pieza intervienen varios espectros, con sus respectivos nombres, pero que no aparecen, en cambio, en el *dramatis personae*. Ese *dramatis personae* nos da la clave de la obra porque los personajes son: «Papá Coconet, Mamá Coconeta, Mimín Coconet, Elena Coconeta» y «Carmen Coconetita». Se trata, evidentemente, de Max Aub y su propia familia. Por si hubiera alguna duda, en el manuscrito, como se ha indicado, cambió el nombre de María Luisa por el de Mimín, apodo cariñoso con el que llamaban a la hija mayor.

Max Aub y Perpetua Barjau se casaron el 3 de octubre de 1926 —después de ocho años de noviazgo, iniciado el 31 de octubre de 1918 (Aub, 2003: 416)— en la iglesia de San Andrés de Valencia (Aub, 1998: 106n.),

tempranito porque tomamos el tren para Madrid. A la hora de comer, nos encontramos en el carro-comedor con Pedro Salinas. Como siempre, fui a dar al hotel Gran Vía —que todavía resiste— y dimos, al llegar, en el *hall*, naturalmente por casualidad, con Enrique Díez-Canedo. Estuvimos en Madrid como tres semanas. Luego fuimos a Burgos [...], donde una madrugada tuve que salir porque mi mujer tuvo antojo de comerse un panecillo con chorizo. Luego Vitoria [...]. Luego San Sebastián [...]. Fuimos a Bilbao [...] donde íbamos a la tertulia de Mourlane Michelena y con Manuel de la Sota y Somonte, que luego fue alcalde republicano de Bilbao. Santander [...], Oviedo [...], Gijón y la tertulia de Gerardo Diego [...]. Bajamos a León, fuimos a La Coruña, donde tenía tantos amigos reunidos alrededor de *Alfar* y de su rubicundo y espléndido director, Julio J. Casal. Santiago, Vigo. Una noche en Astoria y una semana en Zamora [...]. Valladolid, Madrid otra vez, un par de días. Calatayud, Zaragoza para volver a Valencia el 22 de diciembre. Inútil decirle que además del viaje de bodas era viaje de negocios (Aub, 1986: 130-131 o AFMA. C.11-39/10<sup>5</sup>).

Seis meses después de la boda, el 8 de abril de 1927, nació María Luisa, su primera hija. Elena, la segunda, llegó al mundo el 18 de septiembre de 1931, y Carmen, la menor, lo hizo pocos días después de estallar la Guerra Civil, el 30 de julio de 1936 (*Retorno...*, 2017: 139). Las tres nacieron en Valencia, igual que su madre. Durante los convulsos años de la guerra, a raíz del nombramiento de Aub como agregado cultural de la Embajada de España en París, Perpetua y sus hijas se trasladan a la capital francesa en marzo de 1937 (Malgat, 2013: 81), y permanecerán allí hasta 1940, momento en el que —ante el arresto de Aub y el inicio de su periplo concentracionario— regresan a Valencia. La familia no volverá a reunirse hasta al cabo de varios años, en septiembre de 1946, establecido ya el autor en México (Aznar Soler, 1998: 17).

Hasta donde sabemos, esta es la única ocasión en la que Aub convierte a sus hijas en personajes de una obra teatral, a excepción de Elena, como

veremos en *El armario de Elena*. No es el caso, en cambio, de Peua (diminutivo con el que se referían a Perpetua), quien volverá a aparecer como personaje en una de sus últimas piezas, el *Paso del señor Director General de Seguridad*<sup>6</sup>, aunque en esta ya como «P.» (Aub, 2021: 575) y no bajo ningún sobrenombre como en la que nos ocupa.

La acotación inicial de *La familia Coconeta* nos indica que la acción tiene lugar en «*el comedor de la familia Coconet. Cierta desorden. Está amaneciendo*»<sup>7</sup>. En esta acotación apreciamos algo que también se ve en el listado de personajes, que son las dos variantes del nombre de la familia, Coconeta o Coconet, que parece usar indistintamente. Este comedor de la familia podría muy bien ser el del piso tercero de Euclides 5, vivienda de los Aub Barjau en Ciudad de México. En esa misma acotación, Aub indica la entrada en escena de uno de los personajes que no aparece en el *dramatis personae*: «el espectro de Rubén».

En el mecanuscrito, como se ha señalado anteriormente, el apellido de Rubén aparece tachado, pero en el manuscrito leemos claramente que el nombre del espectro era Rubén Rojo. Es muy probable que se trate del actor español nacionalizado mexicano Rubén Rojo Pinto (1922-1993), quien trabajó mucho en la época de oro del cine mexicano, donde seguramente coincidió con Aub. Era hijo, además, de la escritora, periodista, dramaturga, divulgadora y feminista canaria Mercedes Pinto (1883-1976), quien, a pesar de haberse exiliado de España durante la dictadura de Primo de Rivera para no acatar la orden de destierro a la que le condenó el dictador en 1923, apoyó fuertemente la causa republicana desde Cuba durante la Guerra Civil y, a partir de 1943, se trasladó a México con sus hijos<sup>8</sup>. A pesar de que no aparezca ninguna mención sobre Pinto o su descendencia (tres de ellos, actores —Rubén, Gustavo y Pituka de Foronda—) en los diarios del autor, resulta evidente que, al menos a los intérpretes, sí les conocía: los tres hermanos actuaron en la compañía El Bú, que dirigió Aub en México en 1944 (Diago, 2015: 178). Pituka, además, como actriz profesional con trayectoria (Díaz Bethencourt, 1995), estuvo en el elenco principal que estrenó ese mismo año *La vida conyugal* (Paulino Ayuso, 2010: 51). En el caso de Rubén, aunque no coincidió con Aub en ninguna película durante los años en que ambos trabajaban en la industria cinematográfica mexicana, sí protagonizó algunos films de Buñuel como *El gran calavera* (1949) o *La hija del engaño* (1951). En cuanto a su hermano Gustavo, actor también en *El gran calavera* —y presente también en esta micropieza, como se verá a continuación—, él sí trabajó con Aub en *Amok* (1944), dirigida por Antonio Momplet, en la que nuestro autor colaboró como dialoguista, y en *Barrio de pasiones* (1948), de Adolfo Fernández Bustamante, donde Aub trabajó como adaptador.

El «espectro de Rubén», pues, entra a escena y pronuncia unas fórmulas mágicas —«Jamalajá, jamalajá [...]. Jamalajá Coconeta»— mientras «*echa unos polvos*» y «*se oye una música lejana*». A continuación, una «voz fuera», tal vez de un vendedor ambulante, tan habituales en México, grita: «¡Hay naranjas! ¡Hay naranjas!». Y aparece en escena otro personaje, «Espectro de Gustavo», a quien atribuimos la identidad de Gustavo Rojo (1923-2017). Declama unas frases exclamativas que pueden sonar tanto a (parodia de) obra clásica, como a guion cinematográfico de esas películas



comerciales del cine mexicano que Aub consideraba «horrendas» aunque tuviera que escribirlas (Aub, 1998: 146): «¡Oh, sol! ¡Oh, mañana recién nacida! ¡Oh, noche! ¡La sangre no será nada! ¡Mueran! ¡Mueran!». A esa intervención le sigue la de la voz exterior, que repite sus gritos, y luego la de Rubén, que vuelve a gritar su «¡Jamalajá!».

Con eso termina la breve introducción, ya que la acotación nos indica que «*desaparecen los espectros porque entra Elena*», quien, «*cruzando la escena*», dice: «Paco, Luis, Fede, Pedro, José, Rubén, Pepito, Vicente, Max, Santiago, Jaime, Horacio, Bigotito, perillita, calzoncillo», y sale. Carmen entra tras Elena mientras solfea: «Do, re, mi, fa, sol, la, do, mi, si. Elena quiere a Santiago, Elena quiere a Jaime, Elena quiere a Vicente. Tengo 500 sellos, tengo 1452 sellos. Tengo 20 para chiclets [sic]». Y vuelve a oírse la voz anunciando que «¡Hay naranjas, hay naranjas!», antes de que la acotación informe de la salida de Carmen y la entrada de Mimín, quien dice: «Tengo que escribir pero no escribo porque si escribiera ya no tendría que escribir. Tengo que estudiar pero no estudio porque si estudiara ya no tendría que estudiar».

A ella la sigue Mamá Coconeta: «Mimín me ha cogido mis ligas, Elena me ha cogido mi bata, Carmen me ha cogido mis zapatillas. ¿Por qué Henry Fonda le da un beso a Eleanor Parker? ¿Cuándo llueve? ¿Cuando hace sol?<sup>9</sup>». Tras la salida de Mamá Coconeta, entra Papá Coconet: «Salkind me debe tres mil pesos, que es como si no me debiera nada. Luis tiene que matar a José Luis. Pero si está en Chicago y el otro en San Luis. ¿Cómo Luis puede matar a José Luis en San Luis? ¿Una disolución? ¡Una disolución!», y «*sale contentísimo*» mientras repite su ocurrencia: «¡Una disolución!», que es un término cinematográfico para referirse a, «en una proyección, transición gradual de un plano a otro, que consiste en la mezcla de los últimos momentos de una secuencia con los primeros de otra, para indicar así una elipsis de tiempo», según la definición del *Diccionario de la Real Academia Española* (2021) o, según la del propio Aub en su *Diccionario cinematográfico* inédito, «paso de una escena a otra por medio de la superposición de las últimas imágenes de una toma sobre las primeras de la siguiente» (AFMA. C.32-16, p. 45).

Todos los personajes principales de la familia, pues, se han ido sucediendo en escena uno detrás del otro, aportando una intervención a la micropieza que será la que, como se señalará más adelante, les definirá. Después de la entrada y salida sucesiva de cada uno de ellos, Aub acota que «*vuelven a salir todos*», a pesar de que se refiere a entrar, porque la escena ha quedado vacía unos segundos, tras la marcha de Papá Coconet, «*y se sientan a la mesa. Ya es de día. Se ponen a comer. Les sirven los espectros de Rubén y Gustavo*». En la mesa, sigue la tónica de las intervenciones individuales:

Mimín<sup>10</sup>: Tengo que ir a la Universidad para comprarme un sujetador.

Elena: Luis, Pepe, Gustavo, Juan, Pedro, Albacete Manzanero, Santiago, Max, Horacio.

Carmen: La del 102, la del 108, la del 110, la del 801, la del 802. ¡Yo me quiero columpiar!

Mamá: Come, come, come, come. Toma tus pastillas. ¿Por qué besa Henry Fonda a Irene Dunn?



En este momento se da la primera interacción entre ellos, ya que Carmen responde a la pregunta de su madre: «No es Irene Dunn, mamá». Pero la intervención del Papá retoma el mecanismo de individualidad de las réplicas: «¿Y si en vez de Luis fuese Pepe Luis quien matara a Luis en Nueva Orleans?».

Esta escena en la mesa se interrumpe por la llegada de la comida: «*Los espectros de Rubén y Gustavo traen el cadáver de Pin en una bandeja. Lo dejan en medio de la mesa y la familia Coconet empieza a comérselo*». Y, mientras comen, sí que aparece definitivamente la interacción entre ellos:

Carmen: ¡Yo no quiero los sesos, no me gustan!

Elena: Yo no quiero pierna.

Mimín: Yo no quiero el cuello.

Papá: ¡A comer y a callar!

Mamá: Yo quiero la barca.

*(El papá abre en dos el cadáver de Pin y salen palomas. Cada uno toma una paloma y la chupa).*

Y, de nuevo, la incomunicación:

Carmen: 801, 802, 803.

Elena: Rafael, Carlos, Vicente, Pepe.

Mimín: Yo soy tonta.

Papá: No hay duda: Panchito tiene que matar a Don Pancho.

Mamá: ¿Por qué besa Robert Taylor a Henry Fonda?

Y rompe la falsa conversación la aparición de un nuevo personaje, el cual condicionará el destino de la familia: «el espectro de Paquito Bosch». Al verle, Mimín primero y Elena después exclaman su nombre, «¡Paquito!», y mueren. Carmen, en cambio, le pregunta al espectro:

Carmen: ¿De qué color llevas los calzoncillos?

Paquito: Verdes y lilas.

Carmen: ¡A verlos!

*(Paquito se quita los pantalones y enseña sus calzoncillos lilas y verdes).*

La Mamá se suma a la conversación —«¿No tiene más que ese par?»—, pero no le da tiempo al espectro a responder, ya que «*el cadáver de Pin se anima y se [lo] lleva*». Carmen comenta el gesto a su madre —«¡Se van! ¡Se van a besar en el elevador!»—, pero esta la advierte de un peligro inminente: «¡Cuidado! ¡Te va a atropellar el aparador!». Efectivamente, «*el aparador atropella a Carmen*», que parece correr la misma suerte que sus hermanas. El padre, sin inmutarse, le dice a la madre: «Estoy cansado, vámonos a dormir». La acotación indica que «*ya es de noche*» y que ambos salen. Vuelve a oírse la voz que proviene de fuera con su doble grito de «¡Hay naranjas!». Otra acotación informa de que los espectros de Rubén y Gustavo, que han debido permanecer en escena desde que aparecieron con el cadáver para el almuerzo/cena, «*se felicitan y se suicidan*», a pesar de que, si son espectros, es porque ya estaban muertos. De nuevo la voz exterior repite su grito y «*Carmen se levanta*» y, antes de que caiga el telón, dice: «Me falta la bandera de Siberia y el escudo de Portugal».

Con esta descripción del contenido de la pieza se puede apreciar bastante el carácter absurdo de la misma. Los diálogos sin sentido y repetitivos, las situaciones ilógicas, la manifiesta falta de comunicación entre los personajes, la incoherencia, la atmósfera onírica, lo disparatado... todo son rasgos característicos del teatro del absurdo, surgido a raíz de la crisis existencial posterior a la segunda guerra mundial y cuyos principales exponente son Eugène Ionesco y Samuel Beckett, con obras tan célebres en el género como *La cantante calva* (1950) o *Esperando a Godot* (1953), a pesar de que la nómina de dramaturgos que ha practicado este género cómico-dramático es extensa. Martin Esslin, quien acuñó el término «teatro del absurdo» en su ensayo dedicado al mismo (1966), incluyó en ese trabajo, además de a los dos autores ya citados, a Arthur Adamov y a Jean Genet, y dedicó un capítulo a otros dramaturgos que considera «seguidores» de los cuatro autores principales del absurdo, aunque presenten tendencias paralelas, como serían Harold Pinter, Boris Vian, Dino Buzzati o Edward Albee, entre otros.

Pero podemos encontrar ejemplos también en el mismo teatro del exilio republicano, como sería el caso de José Ricardo Morales, —precursor de la estética del absurdo con su *El embustero en su enredo*, estrenado por Margarita Xirgu en 1945<sup>11</sup>— o Fernando Arrabal —a quien Esslin incluye también en ese capítulo mencionado junto a otro dramaturgo español, Manuel de Pedrolo (Esslin, 1966: 199-206)—; o en el teatro de habla hispana, en general, como el dramaturgo cubano Virgilio Piñera, quien ganó en 1968 el premio Casa de las Américas de teatro por una obra que se enmarca en el teatro del absurdo: *Dos viejos pánicos*. Entre el jurado que le concedió dicho premio se encontraba Max Aub (Aub, 2002: 157, 173). Él mismo reconoció la «afluencia, en el concurso, de obras más o menos escritas a la última moda (Ionesco, Genet, Beckett, etc.)», es decir, más o menos de estética del absurdo, por los autores que nombra, hecho que atribuye a «que como los espectadores pertenecen ya a nuevas clases, buscan un nuevo tipo de teatro (lo que sería defendible con toda clase de peros y explicaciones)» (Aub, 2002: 147).

No sería la única mención a esta estética que haría Aub. Encontramos referencias a ella en sus diarios (p. ej., Aub, 2003: 348), donde incluso relata cómo intenta explicar a una joven, en relación con su pieza de juventud *Una botella*, que el suyo no es teatro del absurdo: «le hago ver que la botella existe, que en Ionesco no existiría» (Aub, 2003: 463). Asimismo, entre los materiales destinados a conformar el marco histórico-estético de su inconcluso *Luis Buñuel, novela*<sup>12</sup>, se encuentra un breve ensayo en el que Aub considera el teatro del absurdo como lo que podría parecer «una nueva manera» de interpretar el teatro y expone su opinión acerca de sus dos nombres principales:

El teatro, en el siglo XX, sigue un camino distinto, en la vanguardia, a las demás artes. [...] No hay en él un renovar como pudo significarlo el cubismo en la pintura o la aparición de Schoenberg [sic] en la música. [...] Habrá que esperar a la década de los sesenta para que efectivamente nos parezca que llega a la escena una nueva manera de interpretarlo. El antiteatro de Ionesco —cuyos principios podemos situar hacia 1950— no hace sino ridiculizar el lenguaje y no la acción, ya que la palabra «absurdo» se refiere al diálogo y no al movimiento de los personajes. Que no se trataba de una auténtica revolución lo probó el propio Ionesco cuando se propuso hacer obras más considerables. El otro innovador

de la época, Beckett, expresó el absurdo casándolo con la desesperación a la que no era ajena el temor a la bomba atómica. La desesperación de estos autores refleja una crisis, tan profunda como la que pudo sentir el mundo occidental ante la invasión árabe [...]. Pero, en el fondo, [...] no varió la esencia misma del teatro (ADV. C.17-1).

Volviendo a la pieza que nos ocupa, si nos fijamos en las réplicas de los personajes «corpóreos» de *La familia Coconeta*, detectamos que cada uno tiene asociado un leitmotiv, una obsesión sobre la que vuelve una y otra vez. La de Papá Coconet es, como se ha señalado, el cine: no deja de urdir posibilidades para una trama cinematográfica criminal, como indica el uso de la disolvencia. En el caso de Mamá Coconeta, tenemos, por una parte, la queja sobre las hijas que cogen sus cosas —las ligas, la bata, las zapatillas—; la preocupación hacia la familia cuando se sientan a la mesa —que coman unas, que tome las pastillas el otro, que vigile con el aparador la pequeña—; y, por otro lado, las preguntas sobre a qué estrella de Hollywood besó Henry Fonda. Mimín alude en sus intervenciones al estudio y a la universidad —estudió Literatura y Filosofía en la UNAM (Falkner, 2014)—, hecho que hace que pensemos en ella como una joven; en Elena como en una adolescente coqueta que repite sin cesar nombres masculinos, relacionados seguramente, como se verá, con amigos y conocidos; y Carmen, la pequeña «Coconetita», que es quien más papel tiene en la pieza, muestra un carácter mucho más infantil, contando sus cromos —que tal vez sean de banderas y países del mundo<sup>13</sup>—, chinchando a Elena con los chicos que le gustan, viendo cuántos chicles puede comprar con el dinero que tiene, o encargándose de las preguntas indiscretas como el color de los calzoncillos de Paquito Bosch. De manera muy somera, pues, Aub dibuja unos rasgos básicos para cada miembro de la familia. A pesar de la evidente falta de comunicación entre ellos, sí hay una interacción durante unas réplicas, en el momento en que se ponen a comer y las hijas se quejan de qué parte del muerto no quieren para cenar y su padre las manda «a comer y a callar».

Otros elementos de la micropieza se nos escapan. ¿Qué clase de simbolismo encierra chupar una paloma salida de un cadáver? ¿Serán las naranjas que anuncia la voz exterior una reminiscencia de Valencia, abandonada por las mujeres de la familia Aub poco tiempo atrás? ¿Cuál es la función de los espectros en la escena? ¿Esos espectros son vistos por la familia, o solo el de Paquito Bosch se hace visible y por ello mueren Mimín y Elena, del susto? ¿O simplemente nada de todo esto encierra ningún significado oculto, ya que Aub afirma que odia el simbolismo y le parece «un truco indecoroso que no trae nada» (Kemp, 1977: 16)? Resulta curiosa también la referencia al beso homosexual que menciona Mamá Coconeta —«¿Por qué besa Robert Taylor a Henry Fonda?»—, por las escasísimas referencias a esta orientación sexual que aparecen en la obra dramática de Aub, que encontramos, entre las piezas publicadas, solamente en *Nuevo tercer acto* (1947). Y, a pesar de que Aub recurrirá a jugar con el plano onírico en obras como *Los muertos*, *Tránsito*, *Uno de tantos*, *Otros muertos* o *El hombre del balcón*<sup>14</sup>, nada tiene que ver con la atmósfera onírica sugerida por el autor en esta pieza tan singular dentro de la producción aubiana.

Ya Esslin, en el primer estudio sobre el «teatro del absurdo» referido, apuntaba que

el Teatro del Absurdo no es, por su misma naturaleza, una escuela o movimiento literario, ya que su esencia radica precisamente en la investigación libre y aislada que realiza cada escritor según su perspectiva individual. Sin embargo [...], las obras del Teatro del Absurdo han sabido dar cuenta del estrecho lazo que une a sus autores con las preocupaciones de nuestro tiempo y, al mismo tiempo, su deseo de conseguir una teatralidad nueva (Esslin, 1966: 185).

Ambas ideas —la clara tendencia personal y libre de este teatro; y el conseguir una teatralidad nueva y ocuparse, a la vez, de las preocupaciones de su tiempo— no podrían ser más afines, en el caso de la primera, a la libertad que desprende esta pieza, y, de la segunda, a la concepción teatral de la producción aubiana en su conjunto. Y, no obstante, como ya se ha apuntado, *La familia Coconeta*, en sus formas, encaja perfectamente con la estética del teatro del absurdo, pero no parece que lo haga en cuanto a su fondo, es decir, no queda nada claro qué tipo de crítica quiere expresar Aub con esta pieza, porque, de hecho, ni siquiera parece que haya una crítica detrás, como sí la suele haber en este teatro. Por lo que todo parece indicar que se trata de una pieza puramente lúdica.

Puestos a imaginar, tal vez Aub escribió esta pieza como una suerte de ejercicio dramático casero, para representar con su familia, o para la compañía de teatro no profesional El Tinglado, creada en 1948<sup>15</sup> en su departamento de Euclides, 5, según recuerda Federico Álvarez (2011: 50), formada por

estudiantes del Vives y de la Academia<sup>16</sup> [...]. Desde los tiempos en que dirigía el teatro universitario El Búho de Valencia, Max Aub no dejó jamás de pensar en volver al escenario, en estrenar sus obras. Se encontró, de repente, con un grupo de amigas y amigos de sus hijas —Manolo Durán se acordará, porque él, su hermano Odón y su hermana Rosa María estaban allí todos los fines de semana y también mi hermana [Tere] y mi hermano [Eugenio], y los hermanos De Buen, Antonio Rizo (Passy), y Manolo Bonilla, y Pin Crespo y los hermanos Ugarte, Beatriz y Eduardo, y otros que no recuerdo [...]. El escenógrafo o decorador era siempre Carlos Marichal, hermano de Juan.

Y es que, según relata Carmen Aub, en la compañía «las estrellas éramos las hijas, sobre todo la mayor» (Meyer, 2001: 7). Con este «grupo teatral de la Federación Universitaria Escolar de españoles en México» representaron, entre otras, obras de Aub como *La vuelta* (referida a la de 1947) y *Los guerrilleros; Ligazón*, de Valle-Inclán, protagonizada por su hija Mimín y por Federico Álvarez (Meyer, 2001: 7 y Álvarez, 2011: 50); *Los pobres* y *La risa del pueblo*, de Carlos Arniches; *Dúo*, de Paulino Masip y *La media naranja*, de los hermanos Álvarez Quintero, según una breve reseña anónima aparecida en el Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles («Teatro», 1957: 25), además de «no sé cuántos entremeses» (Álvarez, 2011: 50).

El testimonio de Federico Álvarez acerca de El Tinglado aporta algo sustancial para que pensemos en esta obra como un ejercicio lúdico para la compañía. Si sostenemos que los personajes parten de personas reales de la cotidianidad aubiana, podríamos identificar parte de los nombres que Elena Coconeta/Aub recita como, por ejemplo, «Fede» —Federico

Álvarez—, «Carlos» —Marichal—, «Paco» —Rojo, que, aunque no se le mencione como parte del grupo, era asiduo también a Euclides, 5 en aquella época<sup>17</sup>—, o el de «Max» con el propio Aub. Podríamos también apellidar el «cadáver de Pin» como Crespo, que tendría relación con los espectros de los hermanos Rubén y Gustavo (Rojo), ya que Pin Crespo (1921-1978) fue también actriz en la época de oro del cine mexicano y, en su caso, exiliada republicana. Su mayor reconocimiento lo obtuvo con su trabajo en las tablas, donde protagonizó varias de las obras que Aub reseñaría en sus críticas como, por ejemplo, *Corona de sombras*, de Rodolfo Usigli (1947), o los entremeses cervantinos *El viejo celoso* y *La guarda cuidadosa*, dirigido el primero por Rivas Cherif, que ese mismo año se estrenaron en el Teatro Bellas Artes en una función organizada por la Unión de Intelectuales Españoles<sup>18</sup> —a la que pertenecía Aub— y sobre la que el autor escribió, respecto a la actriz catalano-mexicana: «Pin Crespo, bonita como un sol, [...] y un tanto nerviosa con tanto teatro por delante, pero justa en su indignación que —a veces— le trababa tantito la lengua» (Aub, 2007: 224). Crespo debutó en el cine con *Contra la ley de Dios* (1946), película dirigida por Adolfo Fernández Bustamante, y en la que Aub trabajó como adaptador. Coincidieron también en *Barrio de pasiones* (1948), del mismo director y donde, como se ha indicado antes, Crespo compartió reparto con Gustavo Rojo.

Volviendo a la pieza que nos ocupa y a los personajes en clave, queda por identificar el espectro de Paquito Bosch, ya que el único exiliado que conozcamos que podría cuadrar con ese nombre es Francisco Bosch Morata (1901-1950), político, maestro y médico valenciano, de la generación de Aub, y que, al llegar a México, se estableció en el norte del país, en Mexicali. Otro Bosch, perteneciente este a la segunda generación del exilio republicano, sería el historiador Carlos Bosch (1919-1994), hijo del prehistoriador Pere Bosch i Gimpera (1891-1974), pero no concuerda con el nombre del espectro. Tal vez se trate, simplemente, de uno de los miles de exiliados anónimos que se establecieron en México con sus familias.

### 1.3. Fecha de composición

Al tratar de fechar la obra, se puede apreciar también el carácter innovador de esta escritura, que valoramos, como primera aproximación, que tuvo lugar entre 1947 y 1953, años en los que el teatro del absurdo, sobre todo en Europa, en Francia, florecía. Esta aproximación está basada en, por un lado, el hecho de que es una pieza que juega claramente con una cotidianidad familiar que no pudo darse hasta el reencuentro de Aub con su mujer e hijas y el inicio de su vida en común en México a partir de finales de 1946. Por otro, las cuestiones cinematográficas que son el motivo del personaje de Papá Coconet nos hacen suponer que Aub todavía estaba en la industria del cine, que abandonó en 1953. Esos dos motivos principales enmarcan la posible fecha de composición.

Pero hay más detalles que nos permiten saber que no se trata de una pieza posterior, como las referencias infantiles de Carmen Coconetita, incluso en el nombre del personaje, o las alusiones a la universidad de Mimín. Si la



situamos en el extremo, 1953, nos encontraríamos con que Carmen tendría ya dieciséis años, demasiados para encajar con el carácter que se le atribuye en la micropieza; o que Mimín se encontraba ya casada y con su primera hija, Elaine Falkner Aub, nacida el 20 de agosto de ese año (Aub, 1998: 227), y que además se marchó de México el 7 de noviembre de 1951 (Aub, 2003: 101) para ir a vivir a Inglaterra con su marido, Neil Falkner.

Aunque si hay un dato que nos parece determinante para inclinarnos por fechar la composición de esta pieza en 1947 es su ubicación original manuscrita. El documento ADV. C.8-1 está conformado por una libreta que Aub bautiza en su primera página con el título de «Breve escala teatral para medir mejor nuestro mundo con leyes, reglas y textos de toda calaña, al alcance de los más variados caletres, y para mayor diversión de todos y cada uno». Y añade, para completar el diseño, «Escrita por Max Aub. En México y en el año de 1947» (ADV. C.8-1, p. [0]). Aub presenta esta portada como si se tratara de una cubierta con un trabajo de diseño gráfico que él reproduce a mano, variando las tipografías y los cuerpos, así como la disposición en la página. Este recopilatorio incluye: *A veces parece que estamos muertos* (una primera versión de *Los muertos*), *Entremés de El Director*, *A la deriva*, *La familia Coconeta*, *La certeza* (obra inédita), *Incertidumbre* (primer título para *Tránsito*), *Uno de tantos*, [Nuevo] *Tercer acto*, *La despedida* (obra inédita), *El olvido* (titulado después *Un olvido*) y *Cuando el mundo eche a andar de nuevo* (título primitivo de *La vuelta: 1947*). La mayoría de estas obras —a excepción de *La familia Coconeta*, *La certeza* y *La despedida*<sup>19</sup>— fueron publicadas por el autor en la sección «Breve escala teatral para comprender mejor nuestro mundo»<sup>20</sup> de su primera y segunda entrega de *Sala de Espera*<sup>21</sup>, en 1949 y 1950, cosa que nos permite también confirmar con mayor seguridad la fecha de escritura de este texto.

## 2. El armario de Elena (ca. 1950)

### 2.1. Descripción de los materiales textuales

En cuanto a *El armario de Elena*, desconocemos la procedencia del manuscrito cuya reproducción facsimilar se incluye en *Cartas a mi hija Elena* (Aub, 2013). No se ha encontrado rastro de esta pieza en ninguno de los archivos consultados para este trabajo, por lo que deducimos que forma parte de la colección personal que atesoran sus herederas: primero su hija Elena Aub Barjau, fallecida en mayo de 2020, quien facilitó este manuscrito al editor del libro-estuche; y ahora su nieta Teresa Álvarez Aub<sup>22</sup>.

El manuscrito reproducido es visiblemente breve, ya que ocupa poco más de un folio. Parece estar escrito en tinta azul, sin ninguna corrección y sin marcas de haber sido pasado a máquina. El título aparece subrayado y centrado, así como aparece centrado también el «Telón» final. El resto del texto no contiene ninguna singularidad en su escritura. Se aprecian abreviaturas en las didascalias de personaje, recurso típico para escribir con mayor fluidez las primeras versiones de las piezas, porque permite centrarse en el diálogo y no en cuestiones formales; el nombre de Elena

aparece subrayado en su última intervención; y las acotaciones no se presentan entre paréntesis.

Todo ello indica que la obra fue redactada del tirón y sin mucha (o ninguna) revisión posterior, como se deduce también de algunos errores ortotipográficos fácilmente enmendables (tildes o signos de puntuación ausentes, por ejemplo), cosa que explicaría igualmente la ausencia de otras versiones en los fondos archivísticos del autor. Por lo que podríamos considerar este manuscrito como la versión definitiva del texto.

## 2.2. Contenido y análisis de la pieza

Esta micropieza, más breve incluso que *La familia Coconeta*, está estrechamente relacionada con ella en tanto que tiene como protagonista a Elena Aub, y el autor, es decir, su padre, la caracteriza del mismo modo que en la anterior: como una joven coqueta que ahora no solo pronuncia los nombres masculinos, sino que colecciona a los hombres en su armario, como veremos. La acción tiene lugar en «*un cuarto, con un gran armario. Elena está sentada, cosiendo*». Su primera intervención es: «Enrique González Martínez es un gran poeta. Enrique Gonzáles Martínez acaba de cumplir cincuenta años de ser poeta. Enrique González Martínez ha escrito muchos libros buenos. El primer libro de Enrique González Martínez se llama Gabriel López».

Efectivamente, el tan citado Enrique González Martínez (1871-1952) fue un eminente poeta mexicano modernista, de fama internacional<sup>23</sup>. Su carrera diplomática le llevó a establecerse en España entre 1924 y 1931, años en los que trabó amistad con gran parte de la intelectualidad española y europea. Al igual que otros críticos exiliados como Enrique Díez-Canedo<sup>24</sup>, Aub, a lo largo de los años, dedicó —además de un obituario— varios artículos a la vida y a la obra del poeta, entre ellos «Enrique González Martínez y su tiempo», aparecido en *Cuadernos Americanos* en 1952; o «Enrique González Martínez. Vida y poesía», en la *Revista de la Universidad de México* en 1971, reproducido luego en sus *Ensayos mexicanos* (Aub, 1974b: 169-190); además de incluirle, y en primer lugar, en su antología de la poesía mexicana de 1950 a 1960<sup>25</sup> (Aub, 1960: 23-39). En el último artículo arriba mencionado, Aub se muestra contundente al valorarle: «dejemos sentado, en primer término, que Enrique González Martínez es el poeta más importante de su generación mexicana» (Aub, 2007: 867), y lo equipara con Antonio Machado. Incluso alude a él, igual que aludía a don Antonio, como «maestro»: «se van muriendo los maestros que uno más quería y nos vamos quedando al filo de la muerte. Allí está Machado, aquí Canedo y este otro don Enrique» (Aub, 2007: 875).

También da noticia de su muerte —a los ochenta años, el 19 de febrero de 1952— y hasta de su entierro, al que asistió, en sus diarios: «Muerte de Enrique González Martínez. Tan lleno, que no hay por donde cogerlo. Completo. Fue un hombre completo» (Aub, 1998: 203); «Habló Vasconcelos ante la tierra abierta que iba a recibir el cuerpo de González Martínez. Y es hermoso. Porque ambos defendieron los opuestos

conceptos del mundo. Y no dejaron de estimarse, sintiendo cada uno que el otro disintiera totalmente de su luz» (Aub, 2003: 105-106).

Por tanto, no es baladí que el poeta al que alaba Elena hasta en diez ocasiones en la pieza, como veremos, sea Enrique González Martínez. Como nos informa Aub a través de las palabras de la hija, el modernista «acaba de cumplir cincuenta años de ser poeta». Este detalle nos permite fechar la obra alrededor de 1950, ya que, aunque el primer poemario publicado por González Martínez, *Preludios*, apareció en 1903, publicó versos en periódicos y revistas desde 1885. De modo que, en algún punto entre las dos cifras, pero no en los extremos (demasiado temprana 1935; demasiado tardía 1953, ya que el poeta murió un año antes, como hemos señalado, y aparecerá al final de la pieza), y desde luego a partir de finales de 1946, por los motivos arriba referidos acerca de la reagrupación de la familia Aub Barjau, nuestro autor escribió esta micropieza para su hija Elena, según afirmó el editor del libro-estuche en la presentación del mismo, que tuvo lugar en Madrid el 18 de noviembre de 2013.

Tras esa primera intervención de la mediana de los Aub, y al mencionar a «Gabriel López» —que, obviamente, no es el título ni del primero ni de ninguno de los libros de González Martínez—, la acotación nos indica que «entra Gabriel López. Elena lo mira y baja la vista», en una señal clara de rubor o timidez, y mantienen el siguiente diálogo<sup>26</sup>:

Gabriel – Hola[,] Elenita.  
 El – Hola.  
 Gab – ¿Como [sic] te va?  
 El – Bien ¿y tú?  
 Gab – ¿Vas al baile[?]  
 Ele – ¿A qué baile?  
 Gab – Al del lunes.  
 El – Iré al baile del lunes.  
 Gab – Bailaremos.  
 El – Bailaremos.  
 Gab – ¿Quieres ser mi novia?  
 El – Sí.  
 Gab – ¡Qué bueno!  
 Ele – ¿Verdad?

Tras este diálogo, «Elena coge a Gabriel y lo cuelga en el armario». La identidad de este Gabriel López podría corresponderse con la del escritor mexicano Gabriel López Chiñas (1911-1983), director de Radio Universidad (UNAM) —cargo que desempeñaría Aub más de una década después<sup>27</sup>— en los años de escritura de la pieza<sup>28</sup>. Sin embargo, parece más probable que se trate de un joven cualquiera, de edad más pareja a la de la protagonista de la micropieza. Y, si nos fijamos en que Elena lo presenta como el título del primer poemario de González Martínez, *Preludios*, podríamos considerar la entrada del personaje y el diálogo posterior un *preludio* del objetivo dramático de la protagonista.

A partir de aquí, la escena se repetirá en bucle, pero con distintos nombres, es decir, con distintos muchachos que Elena irá colgando en su gran armario, cual colección de pretendientes:

Elena<sup>29</sup>, *cosiendo* [-] Enrique González Martínez es un gran poeta, Enrique González etc.

*La escena se repite diez veces, cambiando los nombres de los personajes que entran [y] serán por orden: Gabriel, Paco, Max, Federico, Néstor, Luis, Eugenio, Federico, Jorge, Eugenio, Federico y Antonio. Al final entra Enrique González Martínez y encierra a Elena en el armario. Se oye un gran ruido, el armario desaparece y sale Elena gritando:*

– ¡Felipe! ¡Felipe!

*Atraviesa la escena corriendo y baja el  
Telón.*

Esta acotación final encierra todo el desarrollo de la pieza tras el diálogo inicial que, al parecer, se repetirá con cada uno de los muchachos que irá entrando —y esta estructura de repeticiones con ligeras variantes es también característica del teatro del absurdo—, hasta la aparición del poeta modernista quien, en un gesto de lo que podría ser enojo por haberse oído nombrar tanto por Elena, la encierra también en el armario con el resto de sus pretendientes. Aub parece reservar para González Martínez la peripecia final, si es que podemos llegar a considerarla así, que contempla también una suerte de castigo para la coqueta muchacha, a juzgar por su reacción al salir gritando y corriendo.

Igualmente, el nombre que gritará Elena, «Felipe», no se corresponde con ninguno de los chicos que ha ido guardando en su armario. Como en la pieza anterior, el listado de nombres debía corresponderse con los de los jóvenes que más o menos cortejaban a Elena Aub en aquel momento. Parece que el autor escribe nombres de más, porque la escena «se repite diez veces» pero, en cambio, el listado incluye doce variantes, con lo que, incluso descartando el nombre de Gabriel, seguiría sobrando uno. El de Federico, por ejemplo, se repite tres veces; el de Eugenio, dos. Tal vez Aub, en un descuido, los escribiera pensando en la misma persona, justamente por la falta de revisión que parece denotar el manuscrito, como ya se ha apuntado.

Esto nos indica también el carácter de divertimento, de poca importancia, que tenía para el propio dramaturgo. Podemos considerarla, pues, un mero ejercicio lúdico, una broma teatral para su hija mediana, porque incluso muestra menos entidad que *La familia Coconeta*.

### 3. Conclusiones

Tras la descripción y el análisis detallado de ambas micropiezas, podemos confirmar, en cierto modo, su intrascendencia en un sentido literario, si las consideramos en relación con el resto de la producción teatral del autor. Destacan como una suerte de aplicación formal, que no de fondo —ya que contienen rasgos característicos de esta estética teatral, a pesar de no compartir con ella el afán de crítica o de respuesta al vacío existencial, como se ha señalado—, del teatro del absurdo, en boga en esos años, y que no conocíamos hasta el momento en la trayectoria aubiana. A pesar del interés de esta poética teatral híbrida que propone Aub, ambas piezas carecen de la profundidad dramática que el autor imprimía a la mayoría de sus obras. Aun así, entre ambas hay claras diferencias, porque *La familia Coconeta* está, sin duda, más trabajada y pensada que *El armario*

de *Elena*, tanto a nivel literario, como teatral, como en los estadios del proceso de escritura.

Eso se aprecia también en los materiales textuales, cuya observación arroja luz a dicho proceso y, por ende, al tiempo y la atención empleados por Aub en su elaboración. Es particularmente significativo el único manuscrito conocido de *El armario de Elena*, reproducido facsimilarmente en *Cartas a mi hija Elena*: de ser, efectivamente, el único material textual de esta pieza, como parece indicar su ausencia en los archivos internacionales consultados, es un ejemplo perfecto de primer borrador que nunca pasa a una revisión o reescritura y que se convierte, por tanto, en versión final.

A pesar de la poca importancia dramática de estas obras en el conjunto de la producción aubiana, sí resultan de gran interés si las leemos como piezas en clave, especialmente *La familia Coconeta*. Si bien podemos encontrar al trasunto de nuestro autor o trazas autobiográficas, más o menos sutiles, en algunas de sus obras escénicas —como *El rapto de Europa*, *Tránsito*, *La vuelta: 1964* o más claramente en *Paso del señor Director General de Seguridad* y *Monólogo con Federico y con Miguel*, por ejemplo—, es muy poco común que Aub proponga piezas protagonizadas por su entorno familiar y cotidiano. Y, al hacerlo, ofrece un retrato de su familia y de su ambiente en esos primeros años de exilio mexicano y de reagrupación familiar.

Porque, además, ambas obras nos hablan no solo del dramaturgo, sino también del hombre. Tanto *La familia Coconeta* como *El armario de Elena* son ejemplos de cómo Aub desbordaba teatro en todos los ámbitos de su vida, desde en su producción profesional literaria hasta en los juegos y las complicidades familiares con sus hijas. Según el testimonio de Elena Aub, «eran obras que nos regalaba para representar los domingos» (ap. Manrique Sabogal, 2013), afirmación que concuerda con esa imagen que compartía Álvarez (2011: 50) de una casa llena de muchachas y muchachos que componían el círculo de amistades de sus hijas y que acudían a Euclides, 5 los fines de semana para «jugar» al teatro.

Finalmente, merece la pena señalar la transculturalidad latente que encierran ambas micropiezas en tanto reflejo de la vida y las relaciones en el exilio. En *La familia Coconeta* se muestra la convivencia, por un lado, de los distintos intereses de la familia, desde los estudios hasta el trabajo en el gremio cinematográfico —principal ocupación de muchos escritores exiliados republicanos durante los primeros años—, pasando por el entretenimiento infantil; y, por otro, si nos remitimos a los personajes en clave, la convivencia de distintas generaciones de exiliados, no solamente republicanos, como sería el caso de los hermanos Rojo. En cuanto a *El armario de Elena*, a pesar de su brevedad, es innegable el peso del gran poeta modernista mexicano, Enrique González Martínez, en la pieza. De ahí que una joven exiliada republicana de segunda generación conozca y elogie su obra, en tanto puente entre la tradición poética hispánica e hispanoamericana. Este valor y el aprecio literario que sentía Aub por el poeta mexicano quedan reflejados también en otros textos del autor, como se ha visto.



Por todo ello, *La familia Coconeta* y *El armario de Elena* suponen dos rarezas en el conjunto de la producción teatral de Aub. Han pasado desapercibidas por la crítica, en primer lugar, por no haberse publicado en vida del autor y encontrarse inéditas hasta 2013; luego, por haber sido incluidas en una edición de difícil acceso; y, finalmente, por considerarlas obras de poca enjundia dramática, ejercicios lúdicos para el divertimento de sus hijas y sus amistades. De hecho, si el propio Aub no las publicó ni las incluyó, por ejemplo, en su *Sala de Espera*, debió ser también porque ni él las consideraba obras que debieran sobrevivirle.

Sin embargo, hoy nos permiten conocer otra faceta del dramaturgo empedernido que fue, una nueva estética en su teatro siempre innovador, un objetivo distinto en su afán por la escritura, y otros matices humanos, personales, que configuran también su condición de padre y su visión de su propia familia, que no solemos encontrar en sus obras más conocidas.

### Bibliografía citada

- ÁLVAREZ, F. (2011): «Setenta años: muerte y vida del exilio» en Aznar Soler, M. y López García, J. R. (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento, 41-51.
- ANTEQUERA BERRAL, E. (2014): Buñuel: novela, de Max Aub. *Un testimonio generacional y un reto literario. Los materiales preparatorios para la obra*. Tesis doctoral, Valencia: Universitat de València.
- ARMAS MARCELO, J. J. (2009): *Mercedes Pinto, una sombra familiar*, Canarias: Tauro.
- AUB, M. (1949): *Sala de Espera*, 1-10, México D. F.: Gráficos Guanajuato.
- AUB, M. (1950): *Sala de Espera*, 11-20, México D. F.: Gráficos Guanajuato.
- AUB, M. (1951): *Sala de Espera*, 21-30, México D. F.: Impresora Juan Pablos.
- AUB, M. (1960): *Poesía mexicana (1950-1960)*, México D. F.: Aguilar.
- AUB, M. (1974a): *Manual de historia de la literatura española*, Madrid: Akal.
- AUB, M. (1974b): *Ensayos mexicanos*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AUB, M. (1986): [Cartas a Rafael Prats Rivelles] en Prats Rivelles, R., «Mi correspondencia con Max Aub», *Batlia*, 5, 129-131.
- AUB, M. (1998): *Diarios (1939-1972)*, Barcelona: Alba.
- AUB, M. (2002): *Enero en Cuba*, Segorbe: Fundación Max Aub.
- AUB, M. (2003): *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Sevilla: Renacimiento.
- AUB, M. (2007): *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, Madrid - Segorbe: Fondo de Cultura Económica - Fundación Max Aub.
- AUB, M. (2010): *Juego de cartas*, Granada: Cuadernos del Vigía.
- AUB, M. (2013): *Cartas a mi hija Elena*, Madrid: Centro de Arte Moderno.
- AUB, M. (2021): *La gallina ciega*, Sevilla: Renacimiento.
- AZNAR SOLER, M. (1998): «Los diarios de Max Aub» en Aub, M., *Diarios (1939-1972)*, Barcelona: Alba.
- AZNAR SOLER, M. (2003): *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento.
- AZNAR SOLER, M. (2008): «La Unión de Intelectuales Españoles en México (1947-1956)» en *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles en México, agosto de 1956 - mayo de 1961*, Sevilla: Renacimiento, XXIII-LXXVI.
- BLECUA, A. (2012): *Estudios de crítica textual*, Madrid: Gredos.
- DIAGO, N. (2015): «Max Aub: estrenos americanos», *Episkenion*, 3/4, 177-186.

- DÍAZ BETHENCOURT, J. (1995): «Pituka de Foronda, un viaje sin retorno» en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos del cine: actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 351-357.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Versión electrónica 23.5. <<https://dle.rae.es>> [08/12/2021].
- DÍEZ-CANEDO, A. (2005): «Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez», *Literatura mexicana*, XVI-2, 187-205.
- ESSLIN, M. (1966): *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix Barral.
- FALKNER, M. (2014): «A Mimín Falkner Aub», *El Correo de Euclides*, 9, 9-10.
- GARCÍA DE FEZ, S. (2011): «México y España en los discursos identitarios de los colegios del exilio en la Ciudad de México (1939-1950)» en Aznar Soler, M. y López García, J. R. (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento, 267-274.
- GÓMEZ VÁZQUEZ, J. (2017): «La microtextualidad en el teatro breve actual: del teatro breve al microteatro español y su reverso con la microficción hispánica», *EPOS*, 23, 115-138.
- HERAS GONZÁLEZ, J. P. (2014): «Actores, directores y compañías del exilio republicano en México» en Heras, J. P. y Paulino Ayuso, J. (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla: Renacimiento, 51-83.
- KEMP, L. A. (1972): *The Plays of Max Aub: A Kaleidoscopic Approach to Theater*. Tesis doctoral, Madison: University of Madison.
- KEMP, L. A. (1977): «Diálogos con Max Aub», *Estreno*, III-2, 8-11 y 15-19.
- KING COBOS, J. (2007): *Memorias de Radio UNAM*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÁZARO, E. (2018): «Revistas unipersonales. Sala de Espera» en Glondys, O. (ed.), *La prensa cultural de los exiliados republicanos. I: Los años cuarenta*, Sevilla: Renacimiento, 206-213.
- LÁZARO, E. (2019): «Paso del señor Director General de Seguridad: el homenaje teatral a Max Aub en su visita a España en 1969» en Feuillastre, A. L. y Ruiz Cano, M. (eds.), *El teatro de protesta. Estrategias y estéticas contestatarias en España (1960-1980)*, Paris: L'Harmattan, 81-92.
- LÁZARO, E. (2021): «Piezas microteatrales inéditas de Max Aub», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 46-2, 49-78.
- LÁZARO SANZ, E. (2019): «Nací para escribir teatro». *Presentación y estudio de la obra dramática inédita de Max Aub*. Tesis doctoral, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- LLARENA, A. (2003): *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria - Instituto Canario de la Mujer.
- LLUCH-PRATS, J. (2009): «Editar a los clásicos contemporáneos: aspectos de la última voluntad de un autor» en Álvarez Barrientos, J.; Cornago Bernal, Ó.; Madroñal Durán, A. y Menéndez-Onrubia, C. (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1181-1192.
- LLUCH-PRATS, J. (2010): «Los estudios de génesis textual» en Arcocha-Scarcia, A.; Lluch-Prats, J. y Olaziregui Alustiza, M. J. (eds.), *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*. Vizcaya: Universidad del País Vasco, 19-54.
- MALGAT, G. (2013): *Max Aub et la France ou L'espoir trahi*, Marseille: L'atinoir.
- MANRIQUE SABOGAL, W. (2013): «El Max Aub más íntimo», *El País*, 18 de noviembre, <[https://elpais.com/cultura/2013/11/18/actualidad/1384797932\\_960486.html](https://elpais.com/cultura/2013/11/18/actualidad/1384797932_960486.html)> [27/10/2021].
- MEYER, E. (2001): «Entrevista a María Luisa y Carmen Aub», *Sala de Espera*, 2, 5-7.
- MONTI, S. (2002): «Estudio introductorio» en Aub, M., *Teatro breve (Obras completas, vol. VII-B)*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 7-62.

- MORALEDA, P. (1989): *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Córdoba: Universidad de Córdoba.
- NAVARRETE MAYA, L. (1993): «González Martínez, Enrique» en Ocampo, A. M. (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*, vol. III, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 267-277.
- OLMEDO, I. (2016): «Pinto Armas, Mercedes» en Aznar Soler, M. y López García, J. R. (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, vol. IV, Sevilla: Renacimiento, 43-45.
- ORTIZ FLORES, P. (1997): «López Chiñas, Gabriel» en Ocampo, A. M. (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*, vol. IV, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 423-424.
- PAULINO AYUSO, J. (2010): «Historia y crítica del estreno de *La vida conyugal*, de Max Aub», *Acotaciones*, 25, 47-69.
- PÉREZ MÍGUEZ, C. (2013): «Nota de editor» en Aub, M., *Cartas a mi hija Elena*. Madrid: Centro de Arte Moderno, s/n.
- PRATS RIVELLES, R. (1986): «Mi correspondencia con Max Aub», *Batlia*, 5, 128-131.
- Retorno a Max Aub*, Madrid: Instituto Cervantes, 2017.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2016): *Max Aub: Epistolario español*, Kassel: Reichenberger.
- SIRERA, J. L. (2002): «Estudio introductorio» en Aub, M., *Primer teatro (Obras completas, vol. VII-A)*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 15-49.
- SOLDEVILA, I. (2006): «Estudio introductorio» en Aub, M., *Los muertos*, Segorbe: Fundación Max Aub, 9-42.
- «Teatro», *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, 5 (1957), 23-25.
- VALCÁRCEL, C. (2018): «Dulce epistolario. *Cartas a mi hija Elena* de Max Aub», *El Correo de Euclides*, 13, 236-252.
- VALDIVIA, P. (2014): *José Ricardo Morales de mar a mar. Teatro transnacional, exilio y periferia*, Sevilla: Renacimiento.
- VALENDER, J. (2007): «Max Aub y su antología de *Poesía mexicana (1950-1960)*» en Valender, J. y Rojo, G. (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México D. F.: El Colegio de México, 253-280.
- XIRAU, R. (1991): «Enrique González Martínez» en Goic, C. (coord.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II: Del romanticismo al modernismo*, Barcelona: Crítica, 483-486.
- YOUSFI LÓPEZ, Y. (2014): «La recepción de *El embustero en su enredo* en Sudamérica: 1944-1946», *Laberintos*, 16, 299-309.

<sup>1</sup> Estas dos últimas piezas estarían en el límite del género microteatral y su inclusión o no dependería, de hecho, del montaje y su tiempo de escenificación.

<sup>2</sup> Para un análisis del teatro de circunstancias de Aub, cf. Sirera, 2002: 30-41.

<sup>3</sup> Las fotografías, dedicatorias y, especialmente, los materiales epistolares (cartas y postales) han sido presentados y estudiados en Valcárcel (2018).

<sup>4</sup> Cuando nos referimos a *versión definitiva* o *texto definitivo* en cuanto a los manuscritos y mecanuscritos presentados, nos estamos refiriendo a lo que la crítica genética prefiere llamar *versión última* o *texto último* (cf. Lluch-Prats, 2010: 34).

<sup>5</sup> La carta que se conserva en el Archivo de la Fundación Max Aub (en adelante, AFMA) tiene algunas ligeras omisiones respecto a la versión citada y reproducida en Prats Rivelles (1986). Estas variantes se deben, seguramente, a que las cartas custodiadas en el AFMA escritas por Aub son, por lo general, copia de las originales que mandaba y no contienen «las adiciones que muchas veces de forma manuscrita incluía» (Sánchez Zapatero, 2016: 2), como se comprueba en los casos en los que el destinatario ha conservado la original maxaubiana.

<sup>6</sup> Se trata de otra pieza breve que no suele contabilizarse entre el teatro del autor, por haberla incluido en su diario *La gallina ciega* (1971). En ella, Aub recrea las peripecias de la organización de la lectura de fragmentos de sus obras que llevó a cabo él mismo en el

Teatro Fíguro de Madrid el 24 de octubre de 1969, y que estuvo marcada por el encontronazo con la censura (cf. Lázaro, 2019).

<sup>7</sup> Marcamos en cursiva las acotaciones para facilitar su lectura y distinguirlas del resto del texto y de otras didascalias, a pesar de que no aparezcan así ni en el manuscrito de *La familia Coconeta* ni en el manuscrito de *El armario de Elena*.

<sup>8</sup> Para una mayor información sobre la vida y la obra de esta autora, cf. Llarena, 2003; o, para una aproximación más general a ella, cf. Armas Marcelo, 2009 y Olmedo, 2016.

<sup>9</sup> En esta última pregunta, *cuando* aparece sin acentuar, por lo que, si no se trata de una errata, Mamá Coconeta pregunta si llueve cuando hace sol, y, en caso de que se trate de una tilde olvidada, estaría preguntando en qué momento se dan cada uno de los dos fenómenos climatológicos. En el manuscrito apreciamos varias palabras a las que les falta la tilde, por lo que ambas posibilidades de significado podrían ser correctas.

<sup>10</sup> Los subrayados, que se corresponden con las didascalias de personaje, son del original.

<sup>11</sup> Para más información acerca de la dramaturgia de José Ricardo Morales, cf. Valdivia, 2014 y concretamente, en cuanto a este estreno y la relación entre Morales y la Xirgu, las pp. 83-85. Igualmente, sobre la recepción del montaje en los distintos países latinoamericanos donde lo giró la actriz, cf. Yousfi López, 2014.

<sup>12</sup> Para un estudio de los materiales destinados a la biografía inconclusa de su amigo y cineasta, cf. Antequera Berral, 2014.

<sup>13</sup> De hecho, esta Carmen de *La familia Coconeta* no es el único personaje maxaubiano con fijación por los cromos y sellos. En *Juego de cartas* (1964), también uno de los remitentes (Emmanuel) acusa de ello a su destinatario (Doroteo), imitando un tono muy parecido al que emplea la hija pequeña en la micropieza: «Esa manía de los sellos y ahora de los cromos: –Mamá, me hace falta el 601... Si no lo tengo me meo. El diez centavos carmesí de Honduras y el diez centavos encarnado de Mónaco...» (Aub, 2010: s/p, carta 6 de tréboles/espadas).

<sup>14</sup> Para un análisis de *Los muertos*, cf. Soldevila, 2006; para *Tránsito*, cf. Aznar Soler, 2003: 283-295; para *Uno de tantos* y *Otros muertos*, cf. Moraleda, 1989; y para *El hombre del balcón*, cf. Monti, 2002: 58-62.

<sup>15</sup> Algunos antiguos integrantes de la compañía sitúan su creación en 1942 y desvinculada de Aub (Heras González, 2014: 57).

<sup>16</sup> Se refiere al Instituto Luis Vives y a la Academia Hispano Mexicana, fundadas en 1939. Junto con el Colegio Madrid, fundado en 1941, fueron las tres instituciones de enseñanza promovidas por el exilio español en México para la educación de la segunda generación (y sucesivas, ya que tanto el Vives como el Madrid siguen en activo). Hubo una cuarta, el Colegio Hispano-Mexicano Ruiz de Alarcón, que solo estuvo en funcionamiento de 1939 a 1943 (García de Fez, 2011: 267).

<sup>17</sup> Esta información fue proporcionada por su hermano, el artista Vicente Rojo, quien no podría tratarse del «Vicente» mencionado en la pieza, ya que su relación con Aub tuvo un inicio más tardío, hacia finales de los años cincuenta. Pero sí recuerda cómo una década antes los progenitores Aub estaban «rodeados de jóvenes que iban tras las bellas hermanas Mimí[n] y Elena [...], que querían llegar a ser de “La familia Coconeta”».

<sup>18</sup> Para más información sobre esta representación y el homenaje en el que se enmarcó, cf. Aznar Soler, 2008: LXIII-LXV.

<sup>19</sup> Para un análisis de estas dos piezas inéditas de Aub, cf. Lázaro Sanz, 2019: 368-375 y 410-418, respectivamente.

<sup>20</sup> Aub varió ligeramente el título de la sección teatral de su revista en cada una de sus tres entregas. En la primera apareció tal y como lo hemos citado (Aub, 1949: s/n); en la segunda, cambió *mundo* por *tiempo* (Aub, 1950: s/n); y en la tercera, además de mantener el cambio de la última palabra, sustituyó *comprender* por *medir* (Aub, 1951: s/n).

<sup>21</sup> Para más información sobre esta revista, cf. Aznar Soler, 2003: 81-92 y Lázaro, 2018.

<sup>22</sup> Es el caso también de otros documentos pertenecientes a la colección personal de la familia que, en los últimos años, han podido verse, por ejemplo, en la exposición producida por el Instituto Cervantes —bajo la dirección de Juan Manuel Bonet y comisariada por Juan Marqués— y que fueron reproducidos en el catálogo de la misma (*Retorno...*, 2017).

<sup>23</sup> Para más información sobre Enrique González Martínez y su obra, cf. Navarrete Maya, 1993 y Xirau, 1991.

<sup>24</sup> La amistad y la admiración que se tenían Díez-Canedo y González Martínez queda reflejada no solo en los artículos que se dedicaron respectivamente el uno al otro, sino también en su correspondencia, que da cuenta del inicio de su relación en 1909, y que ha sido estudiada y reproducida por la historiadora (y nieta del poeta y crítico español) Aurora Díez-Canedo (2005).



---

<sup>25</sup> Para un estudio de ese libro, su recepción y la posición que tomará Aub como antólogo, cf. Valender, 2007.

<sup>26</sup> A pesar de que las reproducciones manuscritas cuentan con una transcripción en el estuche-libro, la transcripción que ofrecemos la hemos realizado directamente del manuscrito facsímil, para una mayor exactitud.

<sup>27</sup> Acerca de la labor de Aub en Radio UNAM, cf. King Cobos, 2007: 56-76.

<sup>28</sup> Para más información sobre Gabriel López Chiñas y su obra, cf. Ortiz Flores, 1997.

<sup>29</sup> El subrayado es del original.



# #26

# MEMÓRIA SOBRE ESTILHAÇOS DE BOMBAS EM BARCELONA

**Daniel Carlos Santos da Silva**

*Universidade de São Paulo*

<https://orcid.org/0000-0001-5294-3631>

Artículo || Recibido: 12/06/2021 | Aceptado: 29/11/2021 | Publicado: 01/2022

DOI 10.1344/452f.2022.26.8

[dan.silva58@hotmail.com](mailto:dan.silva58@hotmail.com)

**Ilustración** || Laura Castanedo – Todos los derechos reservados

**Corrección** || Livia Lemos Duarte ([liviaduarte2008@gmail.com](mailto:liviaduarte2008@gmail.com))

**Texto** || © Daniel Carlos Santos da Silva – **Licencia:** Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



ISSN 2013-3294

117



**Resumo** || Esse artigo objetiva analisar a construção cronotópica de *Ramona, adiós* (1972), de Montserrat Roig, com vistas à discussão do processo de exílio decorrente da ditadura franquista. Para tanto, compreendo-o também como condição para os que permaneceram em território espanhol durante o franquismo, remetendo-me à noção impressa no romance de Miguel Salabert: *El exilio interior*. Analisarei passagens da obra de Roig nas quais as três protagonistas caminham pelas ruas de Barcelona em distintos períodos, considerando que esse percurso analítico pode lançar luz sobre o cotidiano de sujeitos sufocados *durante* e *em* um tempo-espaço de exceção.

**Palavras-chave** || Montserrat Roig | *Ramona, adiós* | Cronotopo | Exílio interior

**Resumen** || El presente artículo tiene como objetivo analizar la construcción del cronotopo en *Ramona, adiós* (1972) de Montserrat Roig como medio para discutir el proceso de exilio derivado de la dictadura franquista. Para ello, asumo la posibilidad de entender el exilio como una condición en la que se encontraban las personas que permanecieron en España durante el franquismo, tal y como propone la novela *El exilio interior* de Miguel Salabert. Examinaré fragmentos de la obra de Roig en los que los tres protagonistas deambulan por las calles de Barcelona en diferentes épocas, creyendo que este método de análisis podría revelar la vida cotidiana de las personas asfixiadas *durante* y *en* un tiempo-espacio de excepción.

**Palabras clave** || Montserrat Roig | *Ramona, adiós* | Cronotopo | Exilio interior

**Abstract** || The present article aims to analyze the construction of the chronotope in Montserrat Roig's *Ramona, adiós* (1972) as a means of discussing the process of exile resulting from the Francoist dictatorship. In order to do so, I assume the possibility of understanding exile as a condition in which people who stayed in Spain during Franco's regime found themselves, as proposed in the novel *El exilio interior* by Miguel Salabert. I will examine fragments of Roig's work in which the three protagonists wander through the streets of Barcelona in different periods of time, believing this analytical method might disclose the daily life of persons suffocated *during* and *in* a time-space of exception.

**Keywords** || Montserrat Roig | *Ramona, adiós* | Chronotope | Internal exile

**Resum** || El present article té com a objectiu analitzar la construcció del cronotop en *Ramona, adiós* (1972) de Montserrat Roig per a discutir el procés d'exili derivat de la dictadura franquista. Per a això, assumeixo la possibilitat d'entendre l'exili com una condició en la qual es troben els que es van quedar a Espanya durant el franquisme, com proposa la novel·la Miguel Salabert *El exilio interior*. Examinaré fragments de l'obra de Roig en els quals els tres protagonistes deambulen pels carrers de Barcelona en diferents períodes de temps, creient que aquest mètode analític podria revelar la vida quotidiana d'aquelles persones asfixiades durant i en un espai-temps d'excepció.

**Paraules clau** || Montserrat Roig | *Ramona, adiós* | Cronotop | Exili interior

## 0. Introdução

Montserrat Roig (1946-1991) é uma escritora catalã de fundamental importância para a literatura espanhola contemporânea, posto que, através de sua obra, é possível refletir sobre a representação do complexo contexto da Espanha do século XX. Nas suas composições ficcionais, fica plasmado o percurso de personagens que buscam sobreviver a um tempo-espaço de exceção. Isso remete a uma política de censura e, portanto, a asfixia que elide ao sujeito o direito de ir e vir: a sua liberdade. Como conjuntura que isso representa, é possível destacar o período compreendido entre 1939 e 1975, assinalado pela ditadura consequente da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Tal momento de inflexão está presente no processo de produção dessa autora, tanto por desenvolver seus escritos durante o regime ditatorial, quanto por situar suas narrativas em torno desse tempo, o que particulariza suas tramas por conta de uma série de desdobramentos que convergem para a situação de sufocamento decorrente das perseguições que tomam conta da Espanha.

O acosso remonta dos enfrentamentos bélicos no país, de modo que houve debandada já na iminência do revés para os nacionalistas. Por um lado, parte dos derrotados permanece em sua pátria sob a vigilância dos que tomam o poder, outros republicanos são perseguidos com base na *Ley de Responsabilidades políticas*, publicada em 13 de fevereiro de 1930, por haver participado «en la vida política republicana, o que, desde febrero de 1936, se habían opuesto al “Movimiento” nacional: “por actos concretos o pasividad grave”» (Vilar, 1986: 26). Por outro lado, há uma série de fugas que em grande parte se dão através da fronteira com a França ou se concretiza o trágico destino daqueles que foram levados aos campos de concentração. Nos casos dos espanhóis que atravessam a fronteira, o processo de exílio se intensifica antes mesmo do fim da guerra, em abril de 1939. Contudo, o que ocorre com os que permaneceram no país?

Entre as mudanças concernentes à homogeneização preconizada pelo regime autoritário, uma delas diz respeito diretamente à formação identitária de Roig, a questão do uso da língua: «Em 21 de maio, o castelhano foi declarado único idioma oficial e proibiu-se o uso de basco ou catalão em público» (Beevor, 2006: 473). Essa sentença de controle sobre as regiões autônomas da Espanha pode ser considerada, portanto, um vértice do franquismo, posto que, já na formação do seu primeiro governo, em 30 de janeiro de 1938, uma das manifestações mais primárias de parte daqueles que vivem em território espanhol é posta em xeque: a expressão oral e escrita<sup>1</sup>. Assinalo, então, desde aqui, o que pode ser notado como posição de embate da escritora catalã que, mesmo iniciando suas publicações durante o chamado *tardofranquismo*, ressalta na escritura desenvolvida em língua catalã seu posicionamento pela liberdade de expressão.

A sua manifestação linguística, portanto, é decisiva a uma prática de marcação de existências por vezes invisibilizadas. Cabe salientar que Montserrat Roig, para além de sua contundente obra literária composta até

os momentos finais de sua vida —interrompida em 1991 em virtude de um câncer de mama, quando ela contava com 45 anos— encabeça outros modos de comunicação, como o programa *Personatges* veiculado pela TVE, no biênio 1977-1978, em que ela entrevista 49 personalidades catalãs. Ou seja, uma marca protuberante da reivindicação de sua identidade e conseqüente contribuição para a divulgação de sua língua, banida até anos anteriores. Soma-se a isso o seu trabalho jornalístico e de viés testemunhal, que nos dá um parâmetro ainda maior do entrecruzamento entre a identidade catalã e o processo de exílio dos republicanos após o fim da Guerra Civil. Sua obra *Los catalanes en los campos nazis*, construída a partir da primeira metade dos anos de 1970, compila uma série de pesquisas e testemunhos de 50 catalães deportados entre os anos de 1938 e 1945 nos campos de concentração nazistas. A versão em catalão, publicada em 1977 —um ano antes da versão espanhola— ganha o prêmio «Crítica Serra D’Or» de melhor reportagem já no ano de seu lançamento. Todos esses dados ilustram em alguma medida o lugar de Roig não somente na história da literatura espanhola, mas também sua posição enquanto mulher e intelectual catalã que, apesar de viver sua infância e juventude sob um regime de exceção, tem toda uma formação enraizada no direito à diversidade e à existência de formas distintas de manifestação do pensamento crítico.

Por vezes, seu trabalho jornalístico caminha em paralelo ao de narradora. A produção de *Los catalanes en los campos nazis* se intersecciona temporalmente com a publicação de *Ramona, adiós* em 1972. É o primeiro romance da trilogia sucedida por *Tiempo de cerezas* (1977) e *La hora violeta* (1980) na qual se arquiteta ficcionalmente o processo da memória que se ramifica e se fragmenta em torno do contexto bélico vivido pelas famílias Miralpeix e Ventura-Claret. Já seu romance de estreia permite a discussão sobre a Guerra Civil Espanhola, bem como as conseqüências desse trágico momento.

No entanto, outro questionamento se faz indispensável para refletir sobre a questão do exílio assinalada neste trabalho. Se em narrativas, Roig retrata personagens que vivem em Barcelona, de que maneira é possível discutir o desterro? Em primeira instância, porque a própria manifestação da memória que conforma a composição da autora se estabelece por meio de ausências. Nas tramas, há tanto o retorno de personagens à capital catalã, como a busca por outras que não estão presentes fisicamente, seja por haver se deslocado a outros espaços ou já não estarem vivas e, portanto, presentificadas pela lembrança. Nesse sentido, estamos diante de uma discussão que perpassa toda uma esfera simbólica.

O diálogo possível de *Ramona, adiós* com a novelística do exílio sobre a guerra civil se dá, dessa maneira, por representar a vivência principalmente daquelas que permanecem em território espanhol, mas nem por isso deixam de vivenciar uma forma de desterro: primeiramente por serem mulheres, apartadas da decisão histórica que dá ao homem o poder de conduzi-las; em segundo lugar, por constituírem uma identidade catalã controlada pelo intento autoritário de homogeneização; por fim, porque considero que o sufocamento dos que vivem sob os mandos e desmandos



ditatoriais assinala para um modo de não pertencimento, o que bem pode iluminar a reflexão sobre a contenda e o decorrente desterro.

Portanto, nesse primeiro romance de Roig, a guerra e as suas consequências estão assinaladas como circunstâncias cerceadoras da liberdade. O anseio por esse direito de emancipação do sujeito é o que se sobressai como condição humana dessa história, por meio da palavra escrita e manifestada por figuras femininas e conseqüentemente subalternas ou, como diria Carmen Martín Gaité em *Usos amorosos de la posguerra española*, pela «muy mujer»: a figura da mulher projetada pela Espanha nacionalista, caracterizada por sua «actitud pasiva y espíritu de sacrificio» (Martín Gaité, 1994: 19)<sup>2</sup>. Em suma, apresenta-se na narrativa da escritora catalã personagens inseridas numa sociedade autoritária e patriarcal que, direta ou indiretamente, demonstram um movimento de resistência veiculado pela centralidade da mulher num mundo em ruínas.

A fim de esclarecer a proposição de análise do volume, irei apresentá-lo em linhas gerais: avó, mãe e filha, todas nomeadas Mundeta —que advém do nome Ramona que dá título à obra— têm suas vidas narradas de maneira fragmentária, desde o período anterior à contenda, até o momento antecedente à escritura da obra, qual seja, os anos finais do franquismo. A avó é a narradora de sua própria história de fim do século XIX e início do século XX por meio da escritura de seu diário, que encabeça a sequência narrativa ao longo da trama; a mãe relata no prefácio e no posfácio sua experiência enquanto cidadã exposta aos bombardeios que assolam Barcelona durante a Guerra Civil, ao passo que, no desenvolvimento do romance, uma voz narrativa em terceira pessoa conta sobre fatos vividos pela protagonista; a filha, última geração da família de mulheres representadas, tem também momentos de sua vida contados por uma voz narrativa onisciente, que situam a personagem enquanto estudante universitária e jovem dos anos de 1960. O espaço narrativo se constitui como elemento estrutural expressivo, já que ele compõe a significação da grande consequência bélica: o abafamento das vozes e a tentativa de impor uma forma homogênea de expressá-las. Por esse viés, compreendo que o pensamento posto em palavras no romance através das protagonistas que o conformam se funde à construção espacial que revela a ideia de banimento também daqueles que permaneceram em território espanhol durante o período de exceção. Isso ocorre na obra por meio da representação da decadência do sujeito diante de seu entorno e de seu resultante e relativo antagonismo à sociedade constituída no pós-guerra.

A partir dessas considerações, é possível afirmar que Barcelona deixa de ser somente um lugar quando escrito no papel da criação narrativa para converter-se em ambientação desde o momento em que a cidade passa a ser observada através de uma perspectiva literária que toma a capital catalã como espaço de ação das histórias narradas. *Ramona, adiós* concede ao leitor representações de Barcelona, reconstruída narrativamente por meio dos espaços interiores e exteriores em que as protagonistas das tramas transitam. São elas também extensões do espaço narrativo, posto que o olhar que lançam sobre seu entorno reflete não somente seus respectivos modos de ver o mundo, mas as figurações das personagens também passam a constituir o próprio universo ficcionalizado.



## 1. Bombas

Pensada desde um prisma não estático, a cidade pode ser considerada em seu sentido orgânico também pela relação existente com o tempo do romance. *Ramona, adiós* foi publicado no período de exceção que tomou conta da Espanha entre 1939 e 1975 durante o franquismo. Contudo, materializa momentos anteriores à Guerra Civil Espanhola, perfazendo o momento bélico e representando suas catástrofes. Há, portanto, um processo da memória na escritura do romance que traz à tona a retomada de um tempo atroz:

Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi aprendido anteriormente, ou de um impedimento provisório, este mesmo eventualmente superável, oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto. Quem busca não encontra necessariamente. O esforço da recordação pode ter sucesso ou fracassar (Ricœur, 2007: 46).

Paul Ricœur assinala uma dúvida sobre a «origem do esquecimento» que pode trazer à tona a noção sobre o trauma, justamente quando aponta para o «apagamento dos rastros» como uma das hipóteses para a memória contingenciada. Dessa maneira, o sujeito, agredido psicologicamente por uma experiência violenta, pode não recordar seu passado pelo próprio processo intrincado da lembrança que se distancia do momento de perturbação. É o que, em certa medida, relaciona-se com as inúmeras vítimas dos campos de concentração de Auschwitz e que são apresentadas no testemunho de Primo Levi, escrito em *Si esto es un hombre*: «[Charles] me habló de Arthur, que vive en un pueblo muy alejado, está viejo y enfermo y no desea recibir visitas que puedan despertarle viejas angustias» (Levi, 2013: 209). Na edição de 2013 —traduzida ao espanhol— da obra do escritor italiano, ele escreve um apêndice em que responde a perguntas muito recorrentes sobre sua experiência como vítima do nazismo. Arthur, que havia sido um de seus companheiros nos meses de horror vivenciados em regime concentracionário, passa a viver anos mais tarde numa região isolada, e o fato de rejeitar visitas se dá por conta de sua memória adormecida que, decididamente por Arthur, não é despertada. Seu trauma, então, pode ser considerado motivo de seu esquecimento, ao passo que deseja não lembrar, mas não pode, posto que para ele é infactível esquecer.

De outro modo, é também possível retomar posicionamentos opressivos que, para impedirem que venham à tona as lembranças do tempo de sufocamento que preconizam, precisamente apagam os rastros, impedindo a memória e corroborando para o esquecimento. Isso permite pensar a censura como mecanismo de repressão característico de um regime autoritário, tal qual aquele que se impôs na Espanha durante a ditadura. Assim sendo, a tensão entre «um apagamento definitivo dos rastros» e «um impedimento provisório» que assinalam o esquecimento é a tônica para os interditos e fragmentos que conformam o romance de Roig. Ou ainda, num questionamento, o que o «colorido inquieto» da memória das personagens

e vozes narrativas é capaz de revelar, a partir da dimensão cronotópica, sobre o próprio tempo e espaço ficcionalizados?

É nesse sentido que tais elementos narrativos são considerados centrais para a análise da obra. Pensá-los é possível somente se pressupomos o caráter dinâmico de referidos aspectos estruturantes, e é com base no lugar da ficção que compreendo a mobilidade implicada na composição das narrativas: «A análise do movimento a partir dos movimentos na (da) literatura exemplifica perfeitamente em que medida fundamental se formam espaços somente mediante movimentos, mediante *motions* e *emoticons*» (Ette, 2015: 287).

Desse modo, as Mundetas —filha, mãe e avó—, personagens centrais de *Ramona, adiós*, lançam seu olhar sobre um lugar e um tempo sufocados. Seja como narradoras, seja a partir de uma voz narrativa que as observa e dá vida. E é no caminho que percorrem que encontro o alicerce para a proposta de reflexão sobre as obras:

Ora, o essencial da representação literária do espaço não residirá precisamente na construção de um universo imaginário o qual deriva do ponto de vista de um sujeito e de uma composição de texto? Ainda que não seja necessário negligenciar a contribuição do referente geográfico, do contexto e do intertexto, a representação literária é uma «ego-geografia e uma «composição de lugar», uma construção semântica e formal singular, que supõe, para ser compreendida, o ponto de vista de um outro sujeito, isto é, uma leitura crítica (Collot, 2012: 8).

«O ponto de vista do sujeito», mencionado por Collot, se faz essencial para o trabalho de análise, de modo que Barcelona irá se conformando por diferentes matizes, dependendo de qual olhar está sendo lançado sobre ela. O que se intersecciona nessas perspectivas do romance diz respeito à visão de mulheres que, apesar da posição subalterna imposta a elas no contexto em que se situam, assumem centralidade na trama e nos permitem questionar a posição de sujeitos que caminham por entre escombros de guerra. Assim sendo, reitero que essas figuras femininas são extensões do espaço literário construído, ao passo que tais espaços são ressignificados a cada novo olhar que sobre eles são lançados. Ou ainda: são elas, as mulheres, que (re)constróem o espaço; são seus olhares que propiciam a ressignificação espacial e conseqüente ambientação plasmada nas obras.

Refletir, assim, com base na geocrítica, é considerar a organicidade espacial a partir das perspectivas das personagens sobre os caminhos que percorrem. Como, então, Barcelona é vista e composta nos romances em meio aos desastres que conformam o tempo de guerra?

Há um movimento assinalado fragmentariamente nas tramas —posto que plasmado pela irregularidade da memória— que implica a reflexão sobre a conjuntura em torno da contenda e, portanto, do que dela advém: o autoritarismo, a devastação e o cerceamento como processo ditatorial representado.

Considero que a coerção se conforma desde a articulação da guerra que põe em xeque a permanência legítima da Segunda República Espanhola.

No entanto, é ao longo da Guerra Civil que o autoritarismo se institui, dando sequência à devastação das vidas inseridas no contexto bélico. A partir de então, a repressão assola a Espanha não somente pelas mortes causadas durante a contenda, mas pelas que se seguem como punição aos divergentes do novo regime —o autoritário— e pelas implicações dele decorrentes, o que se converte na coibição de vozes.

Com isso, compreendo que o espaço construído nos romances deflagra uma representação contundente do sufocamento do tempo vivido e configurado literariamente. Empresto, para tanto, a expressão cunhada por Miguel Salabert que intitula sua obra literária de 1988 e considero que, se houve um êxodo espanhol resultante da guerra, para os que se mantiveram em território nacional tampouco houve estabilidade, mas sim *El exílio interior*. Portanto, as personagens como representações de vidas imersas no autoritarismo assinalam para uma consequência inerente do franquismo: a vida —sufocada pela ditadura— é uma forma de exílio.

Não obstante, faz-se necessário estabelecer uma diferenciação de ordem semântica do termo «exílio», posto que ele indica um distanciamento espacial e não poderia corresponder literalmente às vidas retratadas no romance que aqui discuto. Para desenvolver a noção de desterro que proponho, ressalto a relação que esse processo mantém com o aspecto político:

com o nacional-socialismo, a resposta à pergunta «Quem é e o que é alemão?» (e por consequência também: «Quem é e quem não o é?») coincide sem mais com a tarefa política suprema. Fascismo e nazismo são, sobretudo, uma redefinição das relações entre o homem e o cidadão e, por mais que isso possa parecer paradoxal, somente podem ser completamente compreendidos se forem situadas no panorama biopolítico inaugurado pela soberania nacional e pelas Declarações de Direitos (Danner, 2013: 39).

Tendo em vista que o período de exceção da Espanha tem como marca a repressão aos republicanos, visível por si só na debandada que ocorre no país em torno do fim da contenda, cabe então uma reformulação da pergunta destacada acima: quem é e o que é espanhol? Com a ascensão do fascismo, a questão de naturalidade e de pertencimento é relativizada e circunscrita aos que apoiam quem está no poder. Ora, não basta nascer em território nacional para dele fazer parte enquanto cidadão quando se cria uma dinâmica de autenticidade ou de suposto merecimento de pertencer ao Estado fascista-segregador, visto que os divergentes são categoricamente apartados. Isso posto, é então possível ampliar a discussão referente ao exílio decorrente de imposições políticas, pois, mesmo que haja desacordo da governabilidade vigente e, no entanto, se permaneça em território nacional, há um sintoma de segregação que se aproxima à noção de exílio e que com o passar dos anos sofre, inclusive, uma alteração de signo:

Evidentemente, este tipo de exilio contemporáneo al que nos referimos no puede ser, en consecuencia, idéntico al exilio del pasado. No existe, en nuestro caso, un desplazamiento físico, un cambio de coordenadas espaciales de ningún tipo. Pero acierta Tudoras subrayando la universalidad del sentimiento del exilio. Siendo diferentes por la existencia o no de un desplazamiento, una forma en que podemos redefinirlo es atribuyéndole un nuevo significante. Y éste, siendo «exilio» una palabra de origen latino compuesta por el prefijo «ex-» (fuera) y por

el verbo «sällo» (saltar), puede ser el «insilio», palabra, por lo demás, que también existe en latín y cuyo significado es «saltar sobre». Sin atender al significado del verbo, pero sí al del prefijo, nuestra propuesta, habida cuenta del desarrollo etimológico del término «exilio», parece que puede tener cierta solidez semántico-lingüística. La única diferencia, pues, del exilio y del insilio sería su desplazamiento físico (Tudela-Fournet, 2020: 83).

Com base em toda essa intrincada reorientação, é notável que para além de uma questão física, um deslocamento territorial, há uma série de circunstâncias concernentes ao banimento que não deixam de rondar também seres que permanecem em determinado lugar, sem necessariamente a ele pertencer. É a literatura, por sua força de expressão da condição humana e possibilidade de aprofundamento psicológico, que pode resultar na potência representativa da realidade que também nos permite refletir sobre a noção do exílio.

Dito isso, para contextualizar os marcos temporais em torno da Guerra Civil —*antes, durante e depois*— e consequente «exílio interior» ou «insílio» é necessário, num primeiro momento, refletir desde o período anterior à contenda, quando bombas começam a ser armadas simbólica e literalmente. Em *Ramona, adiós* esse momento fica marcado pelos relatos particulares da Mundeta-avó. Apesar de fragmentária, a trama mantém uma sequência narrativa, sempre encabeçada pelo diário da avó e, portanto, pela narração em primeira pessoa. Essa voz, constantemente, transfigura-se em terceira pessoa que passa a focar as vidas da Mundeta-mãe e Mundeta-filha, em diferentes períodos. Somado a isso, essas distintas vozes constantemente apontam para a questão amorosa das três gerações representadas.

O tom confessional que caracteriza o diário da protagonista mais velha revela ao longo do romance partes de sua vida circunscritas desde um período de finais do século XIX, com o primeiro registro datado de «6 de diciembre de 1894», em que anuncia o seu casamento: «Pasado mañana me caso con el sobrino de la viuda Climent, Francisco Ventura, que me salvó la noche del Liceo» (Roig, 1992: 43). O último registro de seu diário remonta ao início do século XX, especificado pela data de «2 de enero de 1919»: «Francisco ha muerto esta madrugada. Dios le haya perdonado» (Roig, 1992: 230).

Há, portanto, uma construção narrativa que perpassa sua vida enquanto esposa, mas também demarca acontecimentos históricos ocorridos nesses marcos temporais: o período subsequente ao fim da I Guerra Mundial e à bomba no Gran Teatro del Liceo de Barcelona —este, um atentado dos anarquistas espanhóis a um dos símbolos da oligarquia catalã de finais do século XIX—. Com isso, é possível compreender que os registros de Mundeta são feitos ao longo de um tempo de turbulência, não só para a sociedade catalã, mas também europeia. É importante considerar ainda o posicionamento inicial da personagem, pois se Francisco Ventura salvou Mundeta do ataque, é porque, inicialmente, ela fazia parte desse reduto em que estava situada a burguesia catalã, o que se altera gradualmente à medida que as outras gerações de Mundetas são apresentadas.

O casamento da personagem implica a manutenção de uma classe burguesa decadente e no relato da protagonista vai se revelando a monotonia de uma relação que se abala quando do surgimento de um jovem estudante na vida da mulher:

Las mujeres siempre hemos de comparar. El estudiante de la mirada llameante, de los cabellos rizados como las dos figurillas de mármol, ¿dónde debe de estar? No olvidaré jamás sus ojos sanguíneos, aquella mañana, en el parque de la Ciudadela... Todas las historias, miradas por el lado que se quiera, tienen el mismo final. Somos como animalillos (Roig, 1992: 227).

Em seu registro datado de «6 de diciembre de 1918», passados exatos vinte e quatro anos desde o início de sua escritura do diário, a personagem se situa inicialmente numa posição específica: «Las mujeres siempre hemos de comparar». É ela quem narra e que é central ao longo de toda a obra, composta pelas visões particulares de mulheres sobre seu entorno. A declaração da avó coloca a si mesma e as demais protagonistas como um sujeito distinto, por conta do seu gênero, e aponta para uma constância problemática evidenciada pelo «siempre». A história constantemente contada pelos homens se rompe a partir do gênero diário, essencial para que a perspectiva de uma mulher fique registrada. Seu posicionamento historicamente subalterno é assinalado por meio de sua fé católica, caracterizada pela existência de um ser superior, capaz de controlar o destino dos seres humanos —«como animalillos»—, percebido pela personagem pelo «mismo final» de acordo com a perspectiva que se lança sobre a história de alguém. Logo, de acordo com a declaração de Mundeta, o manejo de uma narrativa se faz essencial para a construção da história. A sua se compõe através da elaboração do passado e sua memória resgata não somente a suposta estabilidade vivida ao longo do seu casamento. A personagem rememora o olhar do estudante com quem manteve um caso amoroso extraconjugal, findado no contato furtivo que marca o último encontro dos dois, antes de ele partir da cidade:

No veía ni los nenúfares ni las aves, tan solo unos tonos negruzcos que destacaban la sombra. Sentían como mis pies se hundían en el barro, cada vez más empapados. La humedad me calaba hasta los huesos, los cabellos se me pegaban a la cara como si fuesen un pañuelo, el agua me resbalaba por el rostro hacia abajo, por el cuello, entraba en mi pecho, sentía mis senos helados y que el frío me había llegado al corazón. Me había quedado inmóvil, clavada en el suelo, las rodillas paralizadas, el cuerpo rígido. No veía nada más que la sombra, la sombra que se acercaba cada vez más definida, más exacta, con los ojos salidos, sanguíneos. Y sentí una masa que me caía encima, que me apretaba la cintura, que metía su mano dentro de mi vestido... (Roig, 1992: 201).

A visão, como elemento sensorial característico da memória, marca as lembranças da Mundeta-avó quando envelhecida, que recorda justamente o olhar do estudante com quem se envolveu. Ela registra no dia «18 de junio de 1901» seu percurso até ir ao encontro dele, mas nesse caminho percorrido no passado até o «parque de la Ciudadela», onde ele a espera, sua visão fica embaçada. Tons «negruzcos» se destacam na sombra que ambienta seu trajeto e simbolizam um aspecto próprio da memória: ela não se constrói de maneira clara e exata, mas por meio de imprecisões e fragmentos intensificados pela sensação da personagem, mulher e católica, que está prestes a cometer um delito —um pecado de acordo com seus dogmas—. Ao longo do seu caminho, a chuva se faz presente e



umedece o espaço que percorre, embaçando, inclusive, a visão dela. As manifestações da natureza se deslocam do exterior para o interior da personagem, ou ainda, conformam a perspectiva dela sobre o acontecimento narrado: o frio adentra seu corpo e chega ao seu coração; a sombra que abarca o ambiente é também a que circunda o corpo do jovem que a espera; a umidade do ar a mantém, a princípio, estática: «quedarse inmóvil», «clavada» e «paralizada», com o corpo «rígido» assinalam as dificuldades de uma mulher historicamente estática, coagida, que transpõe as barreiras de sua própria consciência para executar um ato transgressor. Ela, fundida no barro —elemento de criação do homem, de acordo com a perspectiva cristã— deve realizar o esforço de se mover dessa sua posição de criatura para, enfim, poder ser aquela que realiza e protagoniza sua própria história, alcançando no contato com seu amante, a realização do seu desejo —marcado também pela intensa umidade do ar que vai tomando conta de todo o seu corpo à medida que ela se aproxima do homem por quem sente atração sexual.

Essa relação furtiva, no entanto, não ocasiona uma ruptura de Mundeta com o seu modo de vida, mas implica o silenciamento marcado em seus relatos. Após o encontro derradeiro com o estudante, há um grande lapso em seus registros que aponta para o sufocamento da protagonista que deixa de se expressar como de costume. Ela só volta a fazer um registro em seu diário anos mais tarde, em «9 de junio de 1909», já quando havia «tenido la niña» (Roig, 1992: 209).

## 2. Explosões

O caráter não linear da narrativa forma o todo da obra, iniciada pelo prólogo e encerrada pelo posfácio registrados em itálico, que situa a segunda geração das Ramonas já no período da Guerra Civil Espanhola. O romance se inicia com o relato da Mundeta-mãe que está à procura do marido durante um momento caótico de sua vida: sua busca pelo marido após a explosão de bombas na cidade de Barcelona. Em seu relato, se destacam três personagens: ele, Joan, que foi a San Sebastián saber sobre o andamento da guerra; a mãe, Mundeta, que estava em Siurana no momento das explosões, considerava-se republicana, ao passo que gostava do rei, mas não dos anarquistas; e a amiga Kati, caracterizada como uma mulher forte e independente: «todas abrigaban una secreta envidia hacia Kati. Tenía treinta años, era soltera y vivía sola» (86).

Desde o início, se nota que a protagonista em seu relato traz à tona personagens e situações por meio da associação de ideias que vão se somando ao longo do texto e, por vezes, também se ramificam, dilatando —ainda que para pontos divergentes— o ponto de vista. Tanto o olhar da Mundeta-avó quanto o da Mundeta-mãe iniciam-se pela referência a explosão de uma bomba sobre a cidade. Dessa maneira, é possível considerar que tais explosões simbolizam a própria construção de uma narrativa fragmentária, constituída a partir dos destroços ocasionados pelos bombardeios. Os estilhaços que se espalham sobre a cidade são realinhados pela memória de três mulheres e a soma dessas ideias dá um

parâmetro geral, ainda que repleto de rupturas, sobre a conjuntura da guerra:

Cuando supe que había estallado un camión de trilita en el bombardeo de la mañana, me asusté mucho. Yo ya sospechaba que pasaban cosas graves porque los cristales de la galería se hicieron añicos y desde entonces las sirenas no han parado. Salí a la calle como una loca y no sabía adónde ir. Pasé dos horas alrededor del Coliseum, de un lado para otro, pero había una muchedumbre de soldados que lo rodeaban y nos hacían circular. Mis piernas apenas me sostenían y no me atrevía a preguntar si alguien sabía el nombre de los muertos. Un viejo lleno de llagas y con la cara muy arrugada y sucia me tocó. Salí corriendo de la aprensión que me dio. Caminaba por las calles desorientada. Desde que estalló la guerra había salido pocas veces sola de la casa. O bien iba con mamá o con Joan si él tenía tiempo. Me horrorizaba ver Barcelona llena de escombros, de basuras en estado de putrefacción. Todo hedía a huevos podridos y a cal hervida. Había muchas casas hundidas y de entre las ruinas salían sillas, mesas, a veces cunas y muñecas de trapo. A mí las ruinas siempre me han dado mucha lástima. Cuando íbamos de excursión a algún castillo, como el de Burriac o el de Tona, y contemplaba las cuatro paredes desamparadas, se me saltaban las lágrimas sin que pudiera evitarlo. Joan me decía que era una ñoña, que un montón de piedras no hacen llorar a nadie, que si me habían sorbido el seso. Y mamá me defendía, déjala, le decía, que es tan romántica como yo (Roig, 1992: 16).

Tal como Mundeta-avó que percorria o caminho até o encontro de um seu caso amoroso, Mundeta-mãe está na rua à procura do marido. Seu posicionamento em espaço aberto, contudo, não simboliza liberdade, mas sim desorientação. Esta noção fica marcada desde o início do romance que, *in media res*, apresenta uma personagem atordoada por sua busca. Na continuação da obra, não há uma sequência cronológica dos fatos, mas uma variação constante do foco narrativo. Portanto, diferentes vozes se conjugam e apontam para um parâmetro geral, repleto de rupturas, sobre os distintos tempos ficcionalizados —o que, ressaltado, implica o caráter polifônico da trama.

Através da perspectiva da Mundeta-mãe, mobilizam-se uma série de termos relacionados com a explosão («estalló»; «escombros»; «basura», «putrefacción»; «podridos»; «hundidas»; «ruinas»). A personagem está confusa ao caminhar pela rua, o que fica plasmado nos muitos períodos que compõem o parágrafo e todo o prefácio. Espaço e tempo estão em ruínas. É tempo de guerra num espaço de devastação:

Barcelona tenía para mí un color insólito, mis ojos iban descubriendo un espectáculo desconocido, de gente, de movimiento, era como si fuese en otra ciudad. En el tranvía oí a un hombre mayor decir que los aviones habían bombardeado los puntos más céntricos y de una manera muy minuciosa [...]. Las bombas eran de gran potencia y habían sido lanzadas desde una altitud mínima de 5.200 metros. Desde semejante altitud aún no comprendo cómo no revienta la ciudad entera, sería mejor para todos nosotros, dijo el anciano, y entonces le miré más de cerca y vi que tenía la cara picada (Roig, 1992: 24).

O período da contenda demarca a forma como espaço e tempo se compõem na trama, pela ideia de movimento e mudança. Isso se intensifica pela própria posição da personagem que está dentro do bonde e ouve comentários de outras pessoas sobre os bombardeios. Para uma delas, o desejo é de que toda a cidade se arrebeite com as bombas lançadas pelo avião. Literal e metaforicamente é o que acontece: Barcelona está arrasada

pelas explosões que convertem a cidade num amontoado de destroços. E as ruínas são marcas indeléveis para todos os que estão imersos na situação de guerra, posto que suas vidas estarão marcadas peremptoriamente pelas consequências físicas e psicológicas que avassalam o espaço. Essa conjuntura é delineada, precisamente, pelos efeitos sinestésicos plasmados ao longo da trama. Além da própria audição da personagem-narradora, outro dos seus sentidos é de fundamental importância: a visão. Através do seu olhar, o «colorido da memória» assume um matiz distinto que é concedido ao lugar percorrido por ela. De dentro do bonde, ela enxerga uma cidade de cor insólita, e sua visão passa a descobrir e ir revelando por meio da narrativa outros tons que encobrem o espaço, construindo, assim, uma paisagem. Nesse caso, especificamente, sobressai o tom monocromático, característico das cinzas dos escombros que tomam conta da cidade. Prenuncia-se a problemática da vida de Mundeta, situada num tempo-espaço de caos. Fica, portanto, plasmada nas linhas do romance a destruição urbana que, tal como *Guernica*, possibilita «traducir en términos del arte el choque violento de la guerra que se consignaba cada día en los medios gráficos de comunicación masiva» havendo um diálogo «en su monocromía, con la fotografía periodística» (Miranda, 2016). Isso, por sua vez, permite-me considerar a escritura narrativa também como uma forma de se contar a história, no entanto, por meio da ideia de representação dos escombros de um passado composto ficcionalmente.

### 3. Estilhaços

No romance, a desorientação que demarca o rumo das personagens assume amplitude, ao se caracterizar como um dos grandes desastres da guerra: não há vencedores, mas um confuso caminhar por entre os destroços que se amontoam ao longo da cidade e se perpetuam como consequência da guerra. Neste contexto é que está inserida a terceira geração das Ramonas. A Mundeta-filha desenvolve sua perspectiva enquanto geração nascida durante a contenda. Sua juventude, portanto, está marcada pelo período de exceção decorrente da vitória dos nacionalistas que impuseram o regime ditatorial no país. Logo, ela conhece o passado bélico por meio dos relatos contínuos que escuta da mãe: «a guerra era contada de mil maneiras distintas, e a diferença entre uma e outra provinha da forma peculiaríssima e «única» em que cada um a tinha vivida». Novamente fica indicada a ideia da construção do passado e da história, feita exclusivamente pela perspectiva de quem conta e pela maneira como isso se realiza. Se para a avó é possível compreender a história dos sujeitos de maneira unívoca, como uma fatalidade do destino, para a neta, a repetição do passado implica também a sua reconstrução, já que sempre ao ser recontado ele assume novos matizes.

Nesse sentido, a noção estática sobre a mulher que se compõe com a narrativa da avó, vai se rompendo na medida em que mãe e filha seguem percursos relativamente mais autônomos e menos subalternos a cada mudança de geração. Em outras palavras, o passo do tempo transfigura a posição e a perspectiva da mulher representada por cada uma das Ramonas. A mais nova transpõe a imobilidade que marca suas

antepassadas e se atenua com os anos e seu cotidiano fica marcado por uma maior emancipação, indo de encontro à conjuntura em que vive. A Mundeta-filha vivencia uma tensão constante com Jordi, um de seus companheiros de curso. Ambos são estudantes universitários engajados em questões políticas e a busca pela liberdade comum também se transpõe nas individualidades da relação que mantêm. Vivem o amor livre em seu relacionamento, mas isso também acarreta a desorientação de Mundeta que, após um dos desentendimentos com Jordi ao vê-lo com a amiga Anna, decide se prostituir. A ação de Mundeta, no entanto, revela que seu interesse não está em arrecadar dinheiro em troca de uma relação sexual, mas como ela mesma pensa: «hay que pasar por todas las experiencias, ésta es tan buena como cualquier otra. Si Anna era una puta, por qué no ella» (Roig, 1992: 150). Após vivenciar essa nova experiência durante a madrugada, volta a estar sozinha na rua durante o amanhecer:

La noche se confundía con las primeras claridades que anunciaban el alba. Caía una llovizna y se oía el chapoteo de unos pasos. Se veía una niebla baja que descendía por la ladera del Tibidabo. El amanecer se estiraba en escamas grisáceas. Ahora la ciudad era más silenciosa que antes. El hombre del «Alpine» la dejó en la esquina de su casa y el coche, seguro, veloz, potente, cogió la calle Aribau hacia arriba. El ruido del motor se fue amortiguando en la penumbra. Aquí paz y allá gloria, pensó. Cogió los dos billetes y, lentamente, los rompió. El aire fresco de la madrugada la había despejado del todo. Respiró hondo. Cuando dos se aman, Mundeta, se llevan pedazos de recuerdo el uno del otro. Pedazos, pensó, mientras veía los trozos de papel arrugado que caían en un charco, pedazos de recuerdo (Roig, 1992: 154).

É a partir do que viveu durante a relação sexual com um desconhecido, e após sentir ciúmes do companheiro e da amiga, que Mundeta lança seu olhar sobre a cidade e começa a delinear a cidade. O entorno tensiona entre a escuridão e a claridade e a umidade do ar resulta numa paisagem acinzentada e com névoa. Junto a isso, ela é deixada pelo homem com quem passou a noite na esquina da sua casa, outra indicação espacial que assinala um posicionamento intermediário entre dois caminhos. A tensão que se evidencia na conformação do espaço se configura também no pensamento de Mundeta ao observar o carro do homem se afastar. A penumbra do lugar é atravessada por uma máquina caracterizada por sua segurança, velocidade e potência, que culminam na glória do sujeito que está «allá». Por outro lado, ela está situada numa posição de paz, na qual nenhuma das características do carro se fazem presentes, pois o silêncio toma conta do espaço após a partida da máquina. Essa dualidade entre claro e escuro e presença/ruído do carro e distanciamento/silêncio dele apontam para uma problemática da geração mais nova das Mundetas, relacionada com o embate entre a memória e o esquecimento.

A protagonista reflete sobre as partes de si mesma que permanecem com o outro que ama, bem como nas partes dele que continuam com ela por meio da construção da memória. Estão simbolizadas pelas notas de dinheiro que ela recebe do homem. Ele paga por um momento de aproximação física com ela, na busca pela satisfação do seu desejo. Ela, por sua vez, rejeita o dinheiro recebido, indicando em seu gesto a incompatibilidade de se aliar o capital com a realização do desejo. Não obstante, os pedaços das notas também indicam os pedaços de recordação, as lembranças amorosas por ela vivida. É nessa relação entre

lembrança e vil metal que fica assinalada uma nova forma de composição da memória: a partir da constituição monetária. Se antes, quando avó e mãe estiveram pelas ruas, os fragmentos se constituíam como consequência dos bombardeios, agora, no momento em que a filha está na rua, a fragmentação é também resultante dos pedaços de papel que assumem valor comercial e movimentam a sociedade.

Com o passo dos anos e o recrudescimento do autoritarismo, Barcelona deixa de ser alvo de bombas e passa a ser reconstruída, precisamente pelo dinheiro capaz de reconstruir a cidade outrora devastada. Junto a essa reconstrução, no entanto, o que se põe em xeque é a memória sobre as consequências do período bélico, posto que o desenvolvimento socioeconômico mascara um passado de ruínas abafado pelo esquecimento propagado principalmente às novas gerações que não vivenciaram diretamente a contenda. A ela, outros elementos são oferecidos como suporte para um novo cotidiano, caracterizado por um suposto desenvolvimento:

En el mercado aparecían, dinámicos, veloces, confortables y seguros, los nuevos automóviles. Fidelidad al slogan, la inversión es el motor de la economía. Se multiplicaban los parkings subterráneos. Los coches reducían la velocidad. Faltaba espacio. Polémicas, para los iniciados, sobre las zonas verdes que estafaban al ciudadano. Barcelona de finales de los sesenta, diversa y eclética, llena de tópicos que servían para engolosinar con imágenes gratuitas a quienes cultivaban la literatura gris, de oficina, carente de nervio e imaginación (Roig, 1992: 224).

Não há um revisionismo histórico sobre os desastres da Guerra Civil Espanhola. Não somente no fim dos anos de 1960, mas também a partir da transição democrática iniciada após a morte do ditador, em 1975. À medida que a truculência ditatorial se atenua, o país abre suas portas, não para as centenas de vítimas expatriadas por conta de seu posicionamento político, mas aos turistas do mundo e seu poder de compra, capaz de movimentar a economia do país.

O que o olhar de Mundeta capta é também figuração das bombas que outrora foram lançadas sobre a cidade. Os estilhaços ficam sob um espaço reconstruído pela lógica do mercado. Constrói-se uma suposta sensação de segurança e estabilidade marcadas na adjetivação dos automóveis — «dinámicos, veloces, confortables y seguros»—. Há um aumento no consumo e poder de aquisição populacional que interferem diretamente na constituição espacial da cidade. Simbolicamente, os estacionamentos subterrâneos indicam um tempo presente superficial, enclausurado pela falta de espaço decorrente do contingente automobilístico. O passado atroz é encoberto e soterrado pela propaganda desenvolvimentista que se faz presente, mas é nos subterrâneos que se escondem as tragédias vividas outrora. O olhar da protagonista capta com ironia a diversidade que se alastra, ao passo que a imaginação —ponto de passagem e composição da memória— se reduz a formas restritivas de discurso que passam a conformar o cotidiano de um país sufocado pelo autoritarismo consequente da guerra.



#### 4. Considerações finais

Com a transposição cronotópica também se modifica a geração de Mundetas. Na cena em que avó, mãe e filha se encontram, evidencia-se a mudança desta última: «Mundeta, cómo has cambiado...» (Roig, 1992:199). A mulher catalã de fins do século XIX, moldada a partir dos preceitos católicos, está envelhecida, ao passo que a jovem esposa que busca pelo seu marido em meio aos bombardeios do confronto bélico dos anos de 1930 também envelhece. A desorientação de ambas, no entanto, permanece naquela que representa uma nova geração, mas que também está marcada pelas amarras sociais que se perpetuam em seu entorno. A Mundeta-filha já não mais representa uma mulher restringida pelos dogmas da fé ou marcada pelos estilhaços de bombas da guerra. A cidade que ela percebe, no entanto, é a constituição desses estilhaços em forma discursiva que, no movimento e aumento do número de automóveis pelas ruas e nas notas de dinheiro que ela rasga e atira ao chão, assinalam a fragmentação de um passado atroz que reverbera no sufocamento do tempo presente, superficialmente melhorado, mas sem espaço suficiente para abrigar sujeitos que permanecem exilados dentro da cidade.

Esse processo «insiliar», portanto, ocorre por meio do ensimesmamento de toda uma geração de mulheres cerceadas por uma sociedade patriarcal e autoritária (ainda que tais adjetivações, postas lado a lado, possam indicar certa redundância). A posição no ângulo doméstico das personagens delineadas por Montserrat Roig, em seu primeiro romance, não correspondem literalmente a uma segregação territorial, não obstante, a ambiência composta por meio das mulheres de ficção e do espaço onde elas tortuosamente circulam possibilitam refletir sobre o processo de exílio consequente da Guerra Civil Espanhola enquanto contraponto aos que ultrapassaram a fronteira do país ou, ainda, justamente pela confluência dos efeitos para os que se foram e para os que permaneceram reprimidos direta e indiretamente em seu próprio país.

#### Bibliografia citada

- BEEVOR, A. (2007): *A batalha pela Espanha. A Guerra Civil Espanhola. 1936-1939*. Trad. Maria Beatriz de Medina, Rio de Janeiro: Record.
- COLLOT, M (2012): «Rumo a uma geografia literária», *Gragoatá*, 33, 17-31.
- DANNER, L. F. (2013): *Temas de Filosofía Política Contemporânea*, Porto Alegre: Fi.
- ETTE, O (2015): «Em direção a uma poética do movimento: literaturas sem residência fixa» in *Literaturas em trânsito, teorias peregrinas*, Curitiba: Ed. UFPR.
- GRACIA, J. e RUIZ CARNICER, M. Á. (2004): *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid: Síntesis.
- LEVI, P. (2013): *Si esto es un hombre*. Trad. Pilar Gómez Bedate, Barcelona: Austral.
- MARTIN GAITE, C. (1994): *Usos amorosos en la posguerra española*, Barcelona: Anagrama.
- MIRANDA, J. (2016): *Frenética armonía: vanguardias poéticas latinoamericanas en la Guerra Civil Espanhola*, Rosário: Beatriz Viterbo Editora.
- RICŒUR, P. (2007): *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François, Campinas: Editora da Unicamp.

- ROIG, M. (1992): *Ramona, adiós*, Barcelona: Plaza y Janés.
- ROIG M. (2017): *Los catalanes en los campos nazis*, Barcelona: Península.
- SALABERT, M. (1988): *El exilio interior*, Barcelona: Anthropos.
- TUDELA-FOURNET, M (2020): «Insilio: formas y significados contemporáneos del exilio», *Pensamiento*, vol. 76, 288, 75-87.
- VILAR, P. (1986): *La guerra civil española*, Barcelona: Crítica.

---

<sup>1</sup> Somente nos sessenta é que a presença do catalão retoma de modo mais normalizado as manifestações discursivas, para tanto, há um processo de divulgação no qual a literatura e os meios de comunicação são de fundamental importância: «La lengua catalana aspira a acceder a un nivel de divulgación y uso como el que disfrutó al menos durante buena parte del primer tercio de siglo —cuando la prensa catalana, por ejemplo, era tan variada, numerosa y de calidad como la escrita en español, al igual que sucede con las revistas culturales en Galicia o la misma Cataluña— y de momento solo sueña con la posibilidad de que la vida oficial y pública pueda desarrollarse en una lengua que no es un *patois*, ni un dialecto sino una de las dos lenguas de uso civil y cultural de gran parte de la población» (Gracia e Ruiz Carnicer, 2004).

<sup>2</sup> Esse estudo de Carmen Martín Gaité se centra na análise da vida da mulher espanhola, do imediato pós-guerra até metade da década de 1950, e no modo como ela era vista pela sociedade da época. Discute-se a imagem heterogênea da mulher que era transmitida à juventude: «junto a la abuela con devocionario y matilla de toda la vida, aparecían otra clase de mujeres, desde la miliciana hasta la *vamp*, pasando por la investigadora que sale con una beca al extranjero y la que da mítines» (Martín Gaité, 1994).



María Teresa Vera-Rojas

# #26

## «EL PATRIOTISMO DE LA MUJER» (1876) DE MERCEDES CABELLO: RESIGNIFICACIONES, DESPLAZAMIENTOS Y TENSIONES EN LA ARTICULACIÓN DE UNA GENEALOGÍA FEMINISTA

**Luz Ainaí Morales Pino**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

<https://orcid.org/0000-0001-9339-5731>

Artículo || Recibido: 13/06/2021 | Aceptado: 29/11/2021 | Publicado: 01/2022

DOI 10.1344/452f.2022.26.9

[lmoralesp@pucp.edu.pe](mailto:lmoralesp@pucp.edu.pe)

Ilustración || Raquel Pardo Álvarez – Todos los derechos reservados

Texto || © Luz Ainaí Morales Pino – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons







**Resumen** || Este trabajo analiza el ensayo «El patriotismo de la mujer», de Mercedes Cabello (1876), desde una perspectiva feminista. En este texto, Cabello brinda una lectura monolítica sobre el Combate del 2 de mayo, al tiempo que visibiliza el conocimiento soterrado que constituye la participación activa de las mujeres en la lucha por la patria. Así, me interesa detenerme en el cuidadoso proceso de resignificaciones del genérico «mujer» emprendido por la autora para articular una genealogía femenina y feminista atravesada por los desplazamientos entre los nominalismos y los genéricos (Valcárcel, 1994). Sostengo que es precisamente la lectura detallada de estos desplazamientos la que permite ponderar las particularidades, implicaciones y silencios del discurso-objeto-realidad del feminismo del momento.

**Palabras clave** || Mercedes Cabello de Carbonera | «El patriotismo de la mujer» | «Ensayo de género» | Feminismo | Genealogía femenina

**Abstract** || This paper studies the essay “El patriotismo de la mujer” by Mercedes Cabello (1876) from a feminist perspective. In this text, Cabello presents a monolithic reading of the Battle of Callao, whose outcome was controversial. By this means, she also brings to the surface women’s participation in national history, something that constituted a submerged knowledge at the time. Hence, I delve onto the strategies through which Cabello re-signifies the “generic” category of “women” in order to articulate a feminist genealogy marked by the constant displacement within generic and nominal forms of the feminine (Valcárcel, 1994). I believe a detailed reading of these displacements is key to pondering the particularities, implications, and silences of the feminist discourse-object-reality of the time.

**Keywords** || Mercedes Cabello de Carbonera | “El patriotismo de la mujer” | “Gender essay” | Feminism | Feminist genealogy

**Resum** || Aquest treball analitza l’assaig «El patriotismo de la mujer», de Mercedes Cabello (1876), des d’una perspectiva feminista. En aquest text, Cabello brinda una lectura monolítica sobre el Combat del 2 de maig, tot visibilitzant el coneixement soterrat que constitueix la participació activa de les dones en la lluita per la pàtria. Així, m’interessa detenir-me en el curós procés de resignificacions del genèric «dona» emprat per l’autora per articular una genealogia femenina i feminista travessada pels desplaçaments entre els nominalismes i els genèrics (Valcárcel, 1994). Sostinc que és precisament la lectura detallada d’aquests desplaçaments la que permet ponderar les particularitats, implicacions i silencis del discurs-objecte-realitat del feminisme del moment.

**Paraules clau** || Mercedes Cabello de Carbonera | «El patriotismo de la mujer» | «Assaig de gènere» | Feminisme | Genealogia femenina



## 0. «El patriotismo de la mujer» (1876): genealogías, resignificaciones y pasajes para la mujer como sujeto heroico y agente histórico-político

Como muchos de los ensayos de las escritoras decimonónicas a los que tenemos acceso hoy en día, «El patriotismo de la mujer», de Mercedes Cabello, fue presentado inicialmente como discurso en un evento conmemorativo del combate del 2 de mayo (2 de mayo de 1866) y, posteriormente, publicado en *El correo del Perú* en 1876<sup>1</sup>. En este discurso devenido ensayo (o a la inversa), Cabello se apropia de un espacio, un género y un lugar de enunciación típicamente patriarcales, como lo son el ensayo y la palabra pronunciada en público, para abordar temáticas sacionales y políticas (Goswitz, 2018). De hecho, en «El patriotismo de la mujer» Cabello no solo impone, a la manera patriarcal, una interpretación monolítica sobre la participación del ejército peruano en la guerra contra España, la cual había recibido lecturas ambivalentes<sup>2</sup>, sino que, además, aprovecha la plataforma obtenida para articular un «nosotros» donde integrará y visibilizará la silenciada participación femenina en los discursos históricos y políticos hegemónicos. Así, la autora afirma y celebra tanto la gloria peruana en el combate, como la participación de las «débiles mujeres», madres, esposas, hermanas, con su agencia decisiva al mandar a sus hombres a la lucha: «¡Dos de Mayo! Esta gloria es nuestra, la aureola de ese día nos ilumina á todos, pues, aún nosotras débiles mujeres, mandábamos al combate á nuestros esposos, á nuestros hijos, á nuestros hermanos, á morir envueltos en el pabellón nacional» (Cabello, 2017 [1876]: 14).

Si bien el texto articula, a la manera del «ensayo de género» en su vertiente del «catálogo histórico» (Pratt, 1998) una genealogía femenina y feminista que visibiliza el archivo de las heroicidades silenciadas por el discurso histórico-letrado patriarcal, esta genealogía que nombra a mujeres excepcionales trasatlánticas (desde Juana de Arco, Carlota Cardal y Madame Roland hasta Policarpa Salavarrieta, Antonia Santos, Andrea Bellido y Juana Azurduy), constituye una mención de las feminidades excepcionales que va de la mano con la constante visibilización de la agencia política de las mujeres genéricas que, en su cotidianeidad y su condición sociosexual más esencial y esencialista desde el imaginario patriarcal (pues se trata, como enuncia Cabello, de madres, hermanas, esposas), ejercen el más comprometido patriotismo. Así, si tal como lo explica Amelia Valcárcel (2001), la mujer en el discurso patriarcal no es más que una masa precívica exenta de derechos e incapaz de ciudadanía debido a sus condiciones naturales<sup>3</sup>, Cabello hará de los mismos imaginarios hegemónicos de lo femenino que reiteran la circunscripción de la mujer a lo doméstico y anclan su significación a la despolitizada e irracional maternidad, los pilares de la agencia política y el heroísmo.

En este trabajo me interesa analizar el proceso de resignificaciones del genérico «mujer» articulado por Cabello de cara a la visibilización de la agencia política femenina y la naturalización de la relación entre «mujer», esfera pública y política, mediante una aparente reiteración e intensificación de las cualidades y estereotipos vinculados con el «bello sexo» más celebrados por el discurso patriarcal. No obstante, resulta relevante

también ahondar, en este proceso, en la problemática de la interseccionalidad que atraviesa y complejiza este uso resignificador del genérico por parte de la autora, dada la manera en que los aspectos de clase social, raza y posicionamiento ideológico permiten ponderar las particularidades, los pactos, sesgos y silencios de la agenda feminista vehiculizada en el texto<sup>4</sup>. Es decir, la reflexión sobre este ensayo que, como explico en este trabajo, visibiliza la posibilidad de «la mujer» como agente político, debe ir de la mano con la pregunta por cuáles son las mujeres (en términos de raza y clase social) a las que se incluye en este genérico.

En primer lugar, quiero detenerme en algunos aspectos formales e ideológicos que singularizan el ensayo de Cabello, a pesar de las múltiples convergencias con los textos de este cariz elaborados por otras autoras del periodo<sup>5</sup>. Cuando Pratt (1998) analiza los ensayos de las escritoras latinoamericanas del siglo XIX y XX, y propone la conceptualización del «ensayo de género», no solo crea un objeto de estudio, sino también una realidad que ya no puede ser fácilmente silenciada por el discurso patriarcal reflejado en los procesos de canonización literaria (86-87). Así, la autora explica el «ensayo de género» como un tipo de escritura angular para la contestación estético-ideológica de los discursos e imaginarios dominantes en el campo letrado, los cuales eran vehiculizados especialmente en los ensayos de autores hombres (conceptualizados por Pratt como los «criollo identity essays», 88)<sup>6</sup>. Del mismo modo, propone la caracterización del «catálogo histórico» y el «ensayo analítico» para sistematizar el tipo de escritura que busca, por un lado, visibilizar (y crear) una tradición elidida por el discurso histórico patriarcal (catálogo histórico) y, por el otro, reflexionar en torno a la situación de las mujeres en la sociedad del momento (ensayo analítico)<sup>7</sup>. Estos ensayos, como lo demuestra la misma Pratt con el recuento que hace en su estudio, no solo visibilizan las otras voces e imaginarios elididos, sino que también construyen una tradición en sí mismos<sup>8</sup>. Se trata, por supuesto, de una tradición otra que reitera lo planteado por estudiosos como Antonio Cornejo Polar cuando analiza la noción de la tradición como un constructo que opera mediante una constante elaboración del pasado desde el presente:

[N]ada es tan engañoso como el carácter supuestamente inmodificable del pasado. En realidad, el pasado cambia, como cambia cualquier instancia histórica, aunque solo sea por la imposibilidad de conocerlo y predicar sobre él desde una perspectiva que no sea la del presente más preciso. Se instaura así una relación dialéctica, excepcionalmente fluida, que transforma sus dos polos. Interesa subrayar, sobre todo, la naturaleza agudamente ideológica de las operaciones que fijan la imagen del pasado y diseñan la ruta que conduce, desde él, hasta el presente, *nuestro presente* (1989: 15).

Según Cornejo Polar, la tradición pasa por la creación de un pasado que no debe ser entendido como absoluto, único e inmodificable, sino más bien como algo que se construye desde el presente, que responde a problemáticas del momento actual y que articula un interesante juego bidireccional: hacia atrás para la construcción de una legitimidad y densidad histórica, y hacia adelante para la creación de las condiciones de posibilidad y viabilidad para ciertas prácticas, sujetos y agentes, en el futuro.

Es en este sentido político e ideológico que propongo entender el tipo de genealogía femenina-feminista y de tradición heroica que articula Cabello en este ensayo que, no obstante, se posiciona en un punto intersticial y tensional respecto a las categorías sistematizadoras propuestas por Pratt en el estudio del «ensayo de género». A diferencia de lo que sucedería en otros ensayos clásicos, como «Las obreras del pensamiento», de Clorinda Matto, donde se menciona una extensa lista de feminidades excepcionales; Cabello nombra un número más bien limitado de mujeres ilustres trasatlánticas. El objetivo es hacer de cada una de ellas la pieza clave para el desplazamiento ideológico y políticamente productivo entre las mujeres genéricas y lo que Amelia Valcárcel denomina los «nominalismos»; es decir, el gesto de nombrar de forma singular a la mujer-sujeto para devolverle la subjetividad negada por la red de biopoderes en las que está inserta (1994: 109).

En el ensayo de Cabello, cada una de las menciones a mujeres excepcionales responde a aspectos claves para la contundente y minuciosa resignificación de los imaginarios hegemónicos de lo femenino desde su aparente intensificación. Asimismo, el texto participa de otros aspectos convencionales del género, tales como la defensa de principios libertarios, la comunidad femenina trasatlántica y la apelación al tropo de la falsa modestia. La comunidad femenina trasatlántica puede leerse como una forma de compensación y contestación a los discursos hegemónicos de la comunidad imaginada patriarcal que, como lo explica Pratt, articulan una suerte de «national brotherhood» (1990) que deja al margen a las mujeres. En ese sentido, no es casual que muchos de los textos de estas ensayistas del siglo XIX articulen la imagen de la mujer como defensora de los principios libertarios y las causas de los oprimidos y que planteen la necesidad de reconocimiento allende los límites nacionales, mientras refuerzan un posicionamiento latinoamericanista. Según Miguel Gomes, este latinoamericanismo responde al intento de entablar una comunidad alternativa que compense la falta de reconocimiento de estas mujeres en sus propios suelos nacionales (1997: 238). Asimismo, apela a la falsa modestia para, como lo explican Rojas y Saporta, captar la benevolencia de la audiencia previa a la vehiculización de una serie de contenidos problemáticos para la *doxa* del momento, sobre todo para la enunciación por parte del sujeto femenino:

Yo, que hubiera querido presentaros un trabajo digno de la cultura de este ilustrado Club y de la selecta sociedad que aquí se ha congregado, siento hoy más que nunca, la debilidad de mis fuerzas y lo exiguo de mi inteligencia. Convencida de mi pequeñez, limitaréme á bosquejar á grandes rasgos á aquellas mujeres heroicas que sacrificaron su vida en aras de la libertad. Al presentaros este trabajo, héme propuesto manifestaros cuán exaltado y ardiente existe el sentimiento patrio en el corazón de la mujer, será además un tributo de mi admiración por aquellas víctimas de la libertad; una flor pálida e inodora, que en este glorioso día de la patria, deposito con veneración sobre sus tumbas inmortales (Cabello, 2017 [1876]: 14).

La mención de las debilidades, las limitaciones de la inteligencia y la pequeñez propias resultan enunciaciones antitéticas a la potencia real de un ensayo en el que no solo se articula una narrativa sobre la heroicidad, la potencia y la grandeza femeninas, sino que, además, es el espacio donde la autora fija posición sobre un acontecimiento político y su

interpretación histórica. Desde la sutileza de la falsa modestia y el cuidadoso proceso de resignificaciones del genérico «mujer», Cabello va insertando a la mujer en espacios patriarcales en los que su presencia resultaba problemática.

## 1. Del «bello sexo» a la bella literatura

El primer gesto de resignificación tiene lugar en lo tocante a la vinculación del «bello sexo» con la cultura y los valores civiles, en detrimento de los belicistas. Si la razón patriarcal, tal como la ha conceptualizado Celia Amorós (1991), se sostiene en la división entre hombre-cultura, mujer-naturaleza (47-51), Cabello va a hacer de los valores de la cultura, es decir, el arte y la literatura, materia esencialmente femenina, mediante una cuidadosa adjetivación que reproduce las estrategias patriarcales de circunscripción de lo femenino a ciertos espacios despolitizados y desintelectualizados:

El estampido atronador del cañón, el ruido confuso de las campanas y las mil y variadas luces de los fuegos artificiales, no satisfacen ya el entusiasmo patriótico, de un corazón nutrido con la savia de la moderna civilización. Todos necesitamos algo que fuera tan bello como la literatura y tan grandioso como la música, para solemnizar este día que recordamos llenos de emoción y de justo orgullo, este día en que libramos nuestra independencia y libertad al azar de la guerra, para reconquistar nuestro honor mancillado (Cabello, 2018 [1876]: 14).

Cabello alude a tiempos civilizados donde el patriotismo adquiere otras connotaciones: el amor por las letras y la cultura, y se manifiesta en espacios artísticos (música y literatura); espacios estos donde puede «entrometerse» (usando los términos de Rojas y Saporta, 1993) con mayor facilidad el sujeto femenino, aun cuando lo haga desde el arquetípico paradigma de la madre republicana<sup>9</sup>. De esa manera, este pasaje revela una estrategia de inserción «usurpadora» de la mujer en la esfera letrada patriarcal, pues desvincula la literatura de ese ámbito y la circunscribe al femenino mediante una adjetivación enaltecedora, pero también, neutralizadora, como la de lo «bello». Al hablar de la «bella literatura», se plantea su pertenencia al dominio del «bello sexo» y, en consecuencia, se articula un gesto de politización y contestación ideológica que replica la estrategia de dominio y subordinación patriarcal ejercida sobre las mujeres. Tal como el discurso patriarcal se refiere de forma genérica y reductiva a las mujeres como el «bello sexo» (en un contexto en el que el adjetivo de «bello» cercena una potencial esfera sexual y circunscribe la significación de la mujer a un plano limitado de acción y movimiento, revestido de idealidad [Valcárcel, 1994: 11]); Cabello ciñe la literatura a un ámbito esencialmente femenino a través de la adjetivación que le impone. Asimismo, mediante este discurso, que vincula el progreso con los valores civiles literarios, Cabello crea un pasaje posible para el tránsito de las mujeres hacia una modernidad de la cual, como lo explica Rita Felski (1995), han sido excluidas.

## 2. El patriotismo: de lo viril-belicista a lo afectivo

Otra importante resignificación que se anuncia ya en el párrafo referido tiene lugar con la redefinición del patriotismo desde una dislocación semántica e ideológica que lo aleja de los espacios viriles, bélicos y públicos para insertarlo en un ámbito afectivo, íntimo y hasta doméstico. El patriotismo es, según su discurso, un entusiasmo que no se vive racionalmente sino desde el corazón. Este gesto confronta la aparente incompatibilidad entre política y afecto articulada desde el discurso patriarcal que reitera la racionalidad del sujeto masculino y la hiper-afectividad despolitizadora del femenino, con la finalidad de justificar la exclusión de las mujeres de la esfera pública y la ciudadanía. Si el patriotismo es un «sentimiento» y una emoción que surge en el «corazón», no hay ente más indicado para «sentirlo» y ejercerlo que el sujeto femenino, pese a las resistencias del ideario patriarcal:

La mujer, aunque se halle dotada de ese poder del cielo que electriza el patriotismo en las grandes conmociones sociales; que entusiasma y arrebató a las muchedumbres, para destrozar las cadenas de la servidumbre y conquistar su libertad y sus derechos; la mujer, decimos, no puede lanzar el rayo de su elocuencia de la tribuna política ni presidir las deliberaciones de la plaza pública. Este modo de ser de las sociedades, si bien está de acuerdo con la índole del carácter de la mujer, ha contribuido a que se la juzgue exenta de los arranques patrióticos que enaltecen al hombre; se la cree tal vez incapaz de sentir el amor patrio, a ella que tiene un corazón que se estremece de entusiasmo con el nombre de la patria (Cabello, 2017 [1876]: 14).

Participando de lo que Francine Masiello ha denominado la doble sintaxis en la escritura femenina (1998), Cabello no confronta, en apariencia, el orden social patriarcal que justifica la separación de la mujer de lo público-político debido a la índole femenina; sin embargo, hará todo lo posible en su ensayo para plantear la intrínseca y primigenia relación de la mujer con el ejercicio político y el patriotismo desde los imaginarios más esencialistas de lo femenino. Cabello saca la temática del patriotismo y la política del campo semántico de la racionalidad y el pragmatismo para ubicarla en el del sentimiento estridente, los arrebatos y las exaltaciones con los que se asocia a la mujer en su construcción genérica patriarcal. En este gesto político, o más bien, de politización de lo afectivo, usará términos asociados con lo femenino, como el corazón, las entrañas, para sustentar el coraje de la mujer y su vinculación con la patria, su historia, sus conquistas y derrotas:

Llenos de emoción y justo orgullo [recordamos] este día, en que liberamos nuestra independencia y libertad al azar de la guerra, para reconquistar nuestro honor mancillado. España olvidó que la raza americana, raza de héroes y de esforzados campeones, es bastante valerosa para sepultarse en las ruinas de la patria, con sus libertades y su vida, ántes que sufrir un afrentoso yugo: olvidó que así como la naturaleza escondió en las entrañas de este suelo privilegiado, tesoros riquísimos de valiosos y preciados metales, del mismo modo ha escondido en el corazón americano, tesoros inmensos de patriotismo y de amor a sus libertades<sup>[10]</sup>. Olvidó que la nacionalidad peruana retemplada en el patriotismo e inspirada en la resignación heroica del sacrificio, evocaría las sombras veneradas de la independencia, para ofrecer á la admiración del mundo, uno de esos inmortales acontecimientos que se llaman Ayacucho, Junín, Dos de Mayo (Cabello, 2017 [1876]: 93).

Al insertar la heroicidad en el repertorio de lo femenino, Cabello desvincula las nociones del sacrificio y la resignación del campo semántico de la subalternidad, la pasividad y la sumisión y, más bien, capitaliza la narrativa



sobre la abnegación femenina y el mandato del conformismo al conferirle connotaciones heroicas y políticas determinantes para el triunfo bélico. Igualmente, en un gesto significativo de adquisición de poder en este pasaje, la autora aplica la misma estrategia de generalización impuesta sobre la mujer a los enfrentamientos bélicos. Cabello nombra de forma indiferente batallas claves y singulares para la historia patria: acontecimientos que se llaman «Ayacucho, Junín, Dos de Mayo» (*ibídem*), lo que reproduce la mención a las mujeres de forma genérica como colectivo homogéneo, intemporal y equivalente. El paso del nominalismo (la singularidad) al genérico en este contexto que está resaltando la agencia política femenina puede leerse como una estrategia para mostrar la naturalidad de la presencia heroica de las mujeres, en lugar de las participaciones excepcionales. No importa de qué combate se trate, desde el momento fundacional de la tierra americana —y peruana— en cada uno de los enfrentamientos históricos, se ha desplegado un patriotismo que es femenino, emotivo, sacrificado y resignado no por su pasividad, sino por su capacidad y potencia para entregar la vida antes que subyugarse.

Asimismo, es fundamental detenerse en esta retórica de la afectividad para pensar en lo que estudiosas del siglo XIX, como Ana Peluffo (2007, 2016) y Francesca Denegri (2019), han denominado, a partir de los trabajos de Sarah Ahmed (2004) las emociones políticas capitalizadas por las escritoras latinoamericanas del siglo XIX<sup>11</sup>. Ana Peluffo ha propuesto la centralidad de lo afectivo para la intervención femenina en la *res publica* y para la concomitante problematización de las dicotomías con las cuales hemos pensado tradicionalmente la producción literario-cultural decimonónica, y Francesca Denegri ha trabajado el uso político de la maternidad y las emociones femeninas en la legitimación de la enunciación política de escritoras como Clorinda Matto<sup>12</sup>.

### 3. Mujeres fundantes y fecundantes

La retórica de las entrañas empleada por Cabello en este proceso de resignificaciones constituye una forma de ubicar en lo sustancialmente femenino el origen de la valía y la heroicidad. Empero, esta retórica participa de una serie de extrañamientos que tienen que ver con el desplazamiento de la mujer del imaginario de la tierra engendrada y su posicionamiento más bien como ente fecundador de la valentía americana. Según Cabello, la valía de Policarpa fue «el riego fecundante que hizo fructificar el árbol de la Libertad» (Cabello, 2017 [1876]: 98). La mención a la sangre de Salavarieta o de Andrea Bellido como agua fecundante que fertiliza el suelo americano y lo prepara para la libertad es una forma de sacar a la mujer del lugar pasivo y sin agencia del cuerpo reproductivo y colocarlo como ente activo que engendra y que, no obstante, será posteriormente silenciado:

Los tiranos de América al cortar la hermosa cabeza de la heroica Policarpa, creyeron segar de raíz el árbol de la libertad, sin comprender que ese árbol joven y viril que había echado sus raíces en el suelo virgen y feraz de América, brotaría con nuevo vigor y lozanía; sin comprender, que es en vano destruir los hombres y los pueblos, si no se destruyen los principios, cuando esos principios son tan grandes como la autonomía de un pueblo. Porque como ha dicho uno: «se acaba con un hombre, con mil, con un millón, pero no se acaba con una verdad; cuando

se hiere a un hombre, brota sangre; cuando se hiere una verdad, brota luz»; así al sentirse la libertad herida en la cabeza de la hermosa *Pola*, brota la luz; luz purísima que iluminó a todos los pueblos esclavos de América, haciéndoles conocer sus derechos y su grandioso porvenir. La sangre de Policarpa fue el agua lustral con que lavó América la mancha ignominiosa del coloniaje, fue el riego fecundante que hizo fructificar el árbol de la Libertad (Cabello, 2017 [1876]: 98).

A través de Policarpa, y su mención como ejemplo de una heroicidad que radica no solo en su valía, sino, sobre todo, en las ideas y verdades portadoras de luz que detenta (no en balde intentan aniquilarla cortándole la cabeza), Cabello hace de un sujeto femenino excepcional, «árbol de la Libertad» que echa raíces «viriles» en el suelo americano, el punto fundacional (invisibilizado por el discurso histórico oficial) de la resistencia decolonial<sup>13</sup>. Empero, esto se articula siempre reforzando el ideario tradicional de lo femenino, lo que va en línea con la retórica fluida y estratégicamente ambivalente que caracteriza a la escritura de mujeres en el periodo<sup>14</sup>. Policarpa interviene en la política porque primero es «arrancada del hogar doméstico» al que, tácitamente, pertenecería, pero debe abandonar por el compromiso imperativo y sumo con la patria<sup>15</sup>. Acto seguido esta conciliación se desarticula cuando se plantea que es fusilada al lado de Sarabain, su esposo, quien pasa a ser una pieza secundaria en este relato histórico. La reducción de Sarabain al lugar del amante/acompañante constituye una estrategia de contestación ideológica y política a las prácticas convencionales del discurso histórico que reduce a las mujeres al lugar secundario de las esposas, soldaderas o «rabonas», cuya mención solo tiene cabida a pie de página.

#### 4. Maternidades alternativas, resignificadas y politizadas

La resignificación del tropo de la maternidad también es angular en el ensayo, sobre todo con la mención a las mujeres latinoamericanas. Tanto en Policarpa, como en Andrea Bellido (a quien Cabello representa como sucesora de este linaje heroico trasatlántico) se alude a mujeres, madres heroicas que anteponen la defensa de la patria al cuidado de los hijos y allí radica su verdadera abnegación.

Mientras en el ideario positivista-burgués dominante en nuestros proyectos de modernidad, la maternidad es planteada de forma despolitizada como la principal responsabilidad de la mujer que justifica su encierro doméstico y su desvinculación de la *res publica*, y mientras muchas escritoras del periodo vieron en el arquetipo de la madre republicana una plataforma de agencia e intervención social que, empero, reiteraba los valores de bondad extrema y sacrificio (Federick, 2006; Hurtado, 2012), Cabello va a aludir a la genealogía de mujeres heroicas trasatlánticas para destacar justamente otro tipo de maternidad que se debe a la patria y prefiere la orfandad de los hijos o, incluso, la muerte de los mismos, antes que la pérdida de la nación: Los hijos de esta mujer heroica [Andrea Bellido] apuraron el amargo cáliz de la más espantosa orfandad, y esta circunstancia realza más las virtudes cívicas de la heroína peruana (Cabello, 2017 [1876]: 99).

El extrañamiento de la maternidad va de la mano con una poderosa y compleja estrategia de legitimación que pasa, como en el caso de

Policarpa, por la creación de una genealogía que vincula a estas mujeres heroicas americanas con las Espartanas (también silenciadas en el discurso fundacional de la cultura occidental):

Nutrida con el jugo amargo del despotismo y de la tiranía, su alma juvenil se subleva cual si estuviera impulsada del espíritu inmortal que animó a las hijas de Esparta, a aquellas mujeres extraordinarias, que después de perder a todos sus hijos en la guerra, daban gracias a los dioses y creían no haber perdido nada, si la patria se había salvado (Cabello, 2017 [1876]: 97).

A través de la filiación de Policarpa con las mujeres «hijas de Esparta», Cabello

inserta a las mujeres americanas excepcionales (y, también, a las genéricas), en la cultura occidental y, sobre todo, en sus cimientos. Esto construye y reafirma una continuidad histórica y una legitimidad público-política. De allí el señalamiento de Cabello sobre su voluntad de buscar a la mujer patriota no solo en el «hogar doméstico», donde «ejerce su verdadero influjo enseñando al hijo a amar y a venerar el suelo natal; y siendo para el hombre, el ángel que lo impulsa» (Cabello, 2017 [1876]: 95), sino «al pie de los altares de la patria y en medio del fragor del combate, rivalizando con el hombre en valor y heroísmo, cuando la patria ha necesitado de su brazo para salvar su libertad» (95). Con este gesto, Cabello ubica a la mujer en el origen de la civilización occidental moderna fundada sobre el principio libertario.

## 5. Lo doméstico político: alternativas frente al «ángel del hogar»

Es angular detenerse en la resignificación del ámbito doméstico planteada por Cabello. Mediante este proceso, la autora tensiona la dicotomía público-privado para hacer del «hogar» un espacio político por excelencia, punto de anclaje del patriotismo. Desde la politización del ideograma de la maternidad social, Cabello hace del hogar el centro de operaciones políticas del sujeto femenino, en tanto es el ámbito donde demuestra con acciones el amor a la patria y lo transmite a los hijos (Cabello, 2017 [1876]: 95)<sup>16</sup>. Cabello capitaliza una vez más los esencialismos sociosexuales al indicar que es en el hogar doméstico genérico donde está la principal agencia política femenina y donde radica su gran protagonismo en lugar de su invisibilidad:

[L]a patria simboliza todo lo que hay de más caro, de más bello, de más grande en la vida; a ella para quien la patria guarda ese recinto sagrado donde por primera vez oyó pronunciar ébria de felicidad, el dulce nombre de madre por su primer hijo pequeñuelo (15).

De la mano con la resignificación y politización de la domesticidad está la contestación y enmienda del arquetipo hegemónico de la mujer como «ángel del hogar». Cuando Cabello alude a las mujeres excepcionales en esta genealogía, usa el tropo del ángel, pero dislocado y extrañado. No se trata de los tradicionales ángeles del hogar, sino de ángeles libertarios, exterminadores y agresivos, con lo que saca al arquetipo del ideario de pasividad y domesticidad despolitizada con el cual habría sido vinculado. Así, Juana de Arco, la primera figura de esta genealogía es presentada como un «ángel enviado del cielo, uno de esos ángeles bíblicos que bajan

a la tierra con una espada de fuego para guiar sus huestes y exterminar al enemigo» (Cabello, 2017 [1876]: 95). Es decir, es la estampa de un ángel exterminador que, movilizado por un sentimiento patrio, va «hendiendo el aire con su bridón fogoso, devorando en su ansiedad las distancias y lanzando sus escuadrones por entre lagos de sangre y montones de cadáveres» (95). Igualmente, refiere la apelación a Carlota Corday por parte de «un poeta», como un «ángel del crimen» que, impulsado por el «fuego sagrado de la patria», «no vacila en armar su mano del puñal homicida, y hundirlo en el corazón del miserable y vil Marat» en un «sublime y noble sacrificio» (96). Por su parte, alude a Policarpa como un «ángel divino que quiso bajar a la tierra, y al rozar sus alas por entre los abrojos de la vida, derramar un reguero de su sangre redentora, y una huella luminosa que guiará a la gloria a todos los próceres de la independencia» (96). Con este gesto y, sobre todo, con esta dislocación ideológica y semántica, Cabello articula una operación contestataria que es la de sacar a la mujer del reino de la santidad inmaculada y, si bien sigue refiriéndose a estas mujeres desde el arquetipo de la más elevada nobleza, no deja de conferirles eso que Valcárcel ha denominado «el derecho a la maldad» derivado de la adquisición y el ejercicio del poder. Según la filósofa feminista, la imagen de una mujer con poder es claramente antitética a la construcción genérica de lo femenino desde el ideario patriarcal. Las mujeres con poder son singulares y, como explica la autora, esta incompatibilidad resulta idónea toda vez que de la mujer con poder «solo queda esperar el cataclismo. Eva tiene una mañana libre y condena a toda la humanidad. Semíramis gobierna Babilonia y siembra el crimen. Livia inventa el Imperio romano y nos lega el sustantivo liviandad» (Valcárcel, 1994: 76).

La distancia de la mujer del poder, este último entendido como mal absoluto, la acerca entonces a la bondad suma cristalizada en la maternidad y el gesto de dar vida, en contraposición con «el sexo defectivo, el sexo que mata en vez de parir» (78). En consecuencia, Cabello ilumina en este ensayo el discurso soterrado que permite una valoración otra del sujeto femenino a través de la mención de estas mujeres excepcionales que han tenido que ejercer algún tipo de poder no anclado en lo reproductivo ni en la maternidad tradicional, sino vinculado con la lucha bélica y la agencia ideológica que las consolida como «sujetos», como seres que detentan una subjetividad que, justamente, les ha sido negadas por el poder. Ahora bien, no en balde en esta dislocación semántica del ángel y este planteamiento del exterminio del opresor como un gesto de bondad casi santa y digna de un mártir, Cabello apela nuevamente a la estrategia de la doble voz, pues se trata de exterminios justificados por la causa libertaria que no van en detrimento ni ponen en duda la integridad y elevación moral de la mujer, ni tampoco, su desborde afectivo. Cabe destacar también que estas mujeres exterminadoras que hunden el arma en el asesino no encajan dentro de las construcciones patriarcales del arquetipo sociosexual. Estas mujeres no son ni la «María» genérica, ni la Eva destructiva, ni las reinas católicas que están en expiación incluso antes de tener algún tipo de poder, ni las *femme fatales* que construyen los autores del romanticismo [y el modernismo-decadentista], ni las de «los tiempos burgueses de la restauración [que vienen] con el rosario atado a la

entrepiera» (Valcárcel, 1994: 77). Son mujeres heroicas y patriotas en quienes el poder no está reñido con la afectividad.

## 6. Defensoras de los oprimidos: estrategias para la igualdad

La defensa de los oprimidos y el planteamiento de la mujer como la principal luchadora en la materia es otro punto clave para el planteamiento de la mujer como agente político. Al vincular a las mujeres con las causas libertarias universales, Cabello las posiciona en un lugar protagónico en el pensamiento ilustrado, el cual, paradójicamente, a través de figuras angulares como Rousseau, las habría relegado a un ámbito secundario con la única función reproductiva y de complacencia al sujeto masculino<sup>17</sup>. Así, si en ensayos como *Emilio o la educación*, Rousseau hace afirmaciones como «El imperio de la mujer es un imperio de dulzura, de habilidad y condescendencia; sus órdenes son los halagos y sus amenazas los llantos». (1762: 286), Cabello resaltará el compromiso de la mujer universal con la causa libertaria y las luchas de los oprimidos y, sobre todo, su fuerte conciencia crítica, cívica y política, frente a los abusos del poder:

La libertad no tiene patria, y sus héroes tienen derecho a la gratitud y a la veneración de la humanidad. La libertad, lo mismo que la fraternidad, nos hacen hermanos a todos. Ambas son hijas del cielo y han descendido a la tierra como un privilegio concedido al hombre, para su engrandecimiento. Ellas han roto las cadenas del esclavo y los cetros de los reyes para enjugar las lágrimas del desvalido, para santificar y enaltecer el trabajo del artesano, y para ceñir a los pueblos que luchan heroicamente por su independencia, como nuestra hermana la valerosa Cuba, la aureola resplandeciente e inmortal, con que ellas coronan a sus mártires (Cabello, 2017 [1876]: 94).

Este planteamiento que ubica a la mujer genérica del lado de la lucha contra la tiranía y comprometida con el principio libertario será, en un plazo no muy lejano, el pilar de otras agendas como la del sufragio femenino. Asimismo, es clave la apelación al discurso religioso como estrategia de legitimación de un planteamiento que, si bien pone en circulación una serie de contenidos político-ideológicos problemáticos para su sexo, los recubre del manto edulcorado de la adecuación a las convenciones sociosexuales del ideario patriarcal<sup>18</sup>. Cabello disloca semántica e ideológicamente el paradigma ilustrado al tomar sus principales banderas de la libertad y la fraternidad (significativa y estratégicamente, no habla de la igualdad) y explicarlas no desde un planteamiento racional, sino religioso. Desde esta perspectiva, la libertad y la fraternidad son dones divinos, lo que los hace, por un lado, conferibles y accesibles a todos por igual y, por el otro, defendibles por el sujeto femenino, tan «esencialmente» próximo a la religión. Asimismo, es relevante la estrategia de politización de y desde la bondad que plantea a la mujer como defensora de las causas de los oprimidos (esclavos, artesanos, pueblos que confrontan al poder), pues este posicionamiento activo de la mujer como redentora de la humanidad será clave para los proyectos estético-ideológicos regeneracionistas del entre siglos. A diferencia de lo que puede rastrearse en textos vinculados al ideario naturalista y/o modernista decadentista del periodo, los cuales reniegan del terruño, plantean formas de evasión o justificación científicista de la imposibilidad de modernidad en los países de la región<sup>19</sup>, las



escritoras coetáneas van a capitalizar su lugar de enunciación para emprender proyectos concretos de reforma y reconstrucción social<sup>20</sup>.

De forma sucesiva, Cabello va llegando en su discurso a la mención de otras mujeres peruanas y bolivianas, como Juana Azurduy, a quien nominaliza para sacarla del genérico tradicional con el que era conocida, «la viuda de Padilla» (Cabello, 2017 [1876]: 99). Así, le abre un lugar en la historia como «sol refulgente que brillará luminoso en el cielo de las generaciones, sin que puedan empañarlo las injurias del tiempo, ni el olvido de los hombres» (99). Adicionalmente, refiere la cuestionable «modestia» de la región, o más bien, de los círculos letrados hegemónicos, por la falta de reconocimiento a estas «héroes» de la independencia y la libertad que, incluso, despertaron la envidia de los caudillos (100).

## 7. Hacia una genealogía femenina y feminista

La creación de esta genealogía alternativa deviene un ejercicio de memoria política reconstitutiva y confrontacional a un discurso histórico que ha silenciado la participación femenina y, sobre todo, a unos imaginarios nacionales articulados a partir de la elisión de Celia Amorós, «la otra mitad de la especie» (Amorós, 1991). Resulta clave pensar en el ensayo de Cabello más allá del gesto creador de un inventario de mujeres ilustres y excepcionales para quienes se reclama un linaje universal (no local ni, mucho menos, marginal). Con esta genealogía, Cabello está también reclamando una atención, un protagonismo y una visibilidad que podría entenderse a la luz de la definición de la genealogía propuesta por Foucault en su trabajo *Defender la sociedad*. Según Foucault,

La genealogía sería, entonces, con respecto al proyecto de una inscripción de los saberes en la jerarquía de poder propia de la ciencia, una especie de empresa para romper el sometimiento de los saberes históricos y liberarlos, es decir, hacerlos capaces de oposición y lucha contra la coerción de un discurso teórico unitario, formal y científico (Foucault, 2001: 23).

En ese sentido, la genealogía femenina y feminista (Rivero, 1994) que articula Cabello, con su mención de las feminidades excepcionales, crea las condiciones de posibilidad para liberar y visibilizar los «saberes sometidos» es decir, los «saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel de conocimiento o de la cientificidad exigidos» (21). Cabello vehiculiza la posibilidad de pasar de la mención de mujeres excepcionales a la visibilización de la agencia política de las mujeres genéricas que ameritan ser reconocidas por su participación, aficción y agencia, sobre todo en contextos de posguerra. De hecho, el paso radical de los nominalismos, es decir, de la mención de este catálogo de mujeres excepcionales, a la validación de los genéricos (las mujeres comunes), se consolida hacia el final del texto, cuando la autora parte de la referencia de Andrea Bellido «y otras muchas mujeres» celebradas bajo la consigna del «patriotismo de las más sensibles» y las coloca como «matronas», al mismo nivel que Bolívar, Sucre y San Martín:

Para conmemorar el heroísmo de los cochabambinos y conservar siempre encendida la llama del patriotismo, un ayudante de cada cuerpo del ejército del Perú a la lista de la tarde llamaba: *Las mujeres de Cochabamba*, a lo que contestaba todo el batallón: -- *Murieron en el campo del honor*.

Además de Andrea Bellido, el Perú guardará con gratitud en los anales de su historia los nombres de las señoras Guisla y Larrea, de Estacio y Nogardo, de Ávila, de Palacios y otras muchas a quienes el gobierno condecoró con una banda bicolor de ala que pendía una medalla de oro con esta inscripción—*Al patriotismo de las más sensibles* (Cabello, 2017 [1876]: 101).

El tránsito del texto de Cabello de la mención de mujeres excepcionales trasatlánticas y transhistóricas al nominalismo es, por encima de todo, una estrategia para politizar a las feminidades genéricas (las «mujeres» comunes) a las que les devuelve una agencia impensable e invisible incluso desde los discursos más críticos con el patriarcado. Así, si filósofas como Celia Amorós han afirmado la universalidad e intemporalidad de los pactos patriarcales como una forma de visibilizar la ausencia de agencia femenina y la imposibilidad de pensar fuera del orden patriarcal (1991: 275)<sup>21</sup>, el ensayo de Cabello abre un margen de posibilidad para tensionar estas narrativas al hacer de las mujeres, ya no extraordinarias, sino las comunes: viudas, hermanas, madres, hijas, esposas, la autoridad decisiva de los destinos de sus hombres: «aún, nosotras, débiles mujeres, mandábamos al combate a nuestros esposos, a nuestros hijos, a nuestros hermanos, a morir envueltos en el pabellón nacional» (Cabello, 2017 [1876]: 93).

En este punto, resulta fundamental volver a las razones que llevaron a Cabello a plantear este tipo de discurso que propone una clara resemantización del significante «mujer» y todos los valores ideológicos sedimentados en el mismo. La viudez y la pérdida de hijos y hermanos a causa de la guerra sumió a las mujeres «genéricas» en una pobreza no reconocida ni subsanada por una sociedad a la cual le habían dado su principal fuerza de combate y de trabajo. En ese sentido, mediante la resignificación de la maternidad —el punto cero de la plusvalía, desde cierta tradición crítica feminista de corte marxista— Cabello creó un discurso femenino —masculino o, cuando menos, femenino— no convencional donde defendió un patriotismo que justificaba la muerte de los hombres (muestra de la heroicidad sembrada en las «entrañas» de la tierra americana), pero que, por sobre todo, visibilizó la disposición de las mujeres —a partir de los casos ejemplares y excepcionales que menciona en el ensayo— a sufrir las más crudas consecuencias<sup>22</sup>. Así, la autora expone la actitud heroica que llevó a estas mujeres a renunciar a los hogares domésticos, a enfrentar la miseria y la muerte de los hombres amados si tal era el precio a pagar por la defensa de la nación, pero también por la creación de las condiciones de posibilidad para una «patria» que no las siguiera relegando al punto ciego en términos de presencia, agencia y derechos de ciudadanía.

Retomando la pregunta clave de la interseccionalidad para repensar esta estrategia de construcción de las mujeres genéricas como agentes políticos e históricos, el genérico «mujer», articulado por Cabello, al igual que sucedería con otras autoras de su tiempo, debe ser ponderado en sus dimensiones contextuales para entender, en clave de densidad y complejidad las particularidades del feminismo (femenino) del momento. La alusión a las mujeres «viudas, esposas, hermanas, hijas» a las que se

refiere Cabello como agentes políticos y portadores del más acendrado patriotismo, no debe pensarse como una referencia transversal a las mujeres de distintos segmentos sociorraciales. Cuando Cabello alude a «la mujer», se refiere a las mujeres de una misma clase sociorracial; mujeres-iguales (no transversales) que se veían crudamente afectadas por la pérdida de sus hombres. Es decir, se trata de las mujeres desclasadas, venidas a menos, que detentan una posición social que les impide recurrir a los medios de ganarse la vida de los que podrían disponer las mujeres de otros sectores sociorraciales. Ello explica las particularidades del ideario feminista de un ensayo que se adecúa a las convenciones sociales patriarcales para la mujer de un estatus social específico y busca, para ellas, algunas mejoras que las alejen de las desgracias que visibilizan las protagonistas de sus textos literarios<sup>23</sup>. No en balde la literatura de la misma Cabello en estas épocas bélicas y posbélicas está llena de personajes como Blanca Sol u Ofelia, mujeres desclasadas que deben apelar a la prostitución como única estrategia efectiva de sobrevivencia.

El ensayo de Cabello crea las condiciones de posibilidad para un discurso histórico y político alternativo que le devuelva a las mujeres el protagonismo en la fundación nacional y en la lucha por los principios libertarios cónsonos con el proyecto ilustrado (cuyo «hijo malquerido» sería el feminismo [Valcárcel, 2001: 8]), al igual que para la visibilización de su agencia política más allá de la excepcionalidad (pues cada madre, en su hogar, ejerce una función pública y política). Al mismo tiempo, el ensayo pone en evidencia los matices y las tensiones de una agenda reivindicativa angular para ponderar la heterogeneidad y complejidad del feminismo del periodo; complejidad que apunta a la consolidación de una perspectiva crítica que contribuya a su vez a desligar a las mujeres del imperativo de la bondad y el coro unísono asociados con el estratégico lugar enunciativo de las «madres republicanas».

### Bibliografía citada

- AHMED, Sarah (2004): *The Cultural Politics of Emotions*, New York: Routledge.
- AMORÓS, Celia (1991): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona: Anthropos.
- BALLESTRÍN, Luciana (2020): «Feminismo de(s)colonial como Feminismo Subalterno Latino-Americano», *Estudios Feministas*, vol. 28, 3, 1-14.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes (2017): «El patriotismo de la mujer» en Pinto Vargas, I. (ed), *Mercedes Cabello de Carbonera. Artículos periodísticos y ensayos*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes (2018): *Ensayos selectos (1874-1877)*, Martin, Claire y Goswitz, Maria Nelly (sel.), Long Beach, CA: Eladd.
- CONTRERAS VILLALOBOS, Joyce (295): «Formas de inserción en el campo literario y principales debates en el ensayo de y sobre mujeres en el Chile de fines del siglo XIX», *Lingüística y literatura*, 42, 123-148.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1989): *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima: CEP.
- DENEGRI, Francesca (1996): *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima: IEP.
- FOUCAULT, Michel (2000): *Defender la sociedad*, Buenos Aires: FCE.

- FREDERICK, Bonnie (2006): «Harriet Beecher Stowe and the Virtuous Mother. Argentina 1852-1910», *Journal of Women's History*, 18, 1, 101-120.
- GARIBALDI, Rosa (2010): «El "otro" combate del 2 de Mayo, según España», *El Comercio*, <https://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/otro-combate-mayo-segun-espana-noticia-479499>, [12/02/2021].
- GILBERT, Sandra y Gubar, Susan (1989): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven y Londres: Yale University Press.
- GOMES, Miguel (1997): «De la ironía y otras tradiciones: Notas sobre el ensayo feminista hispanoamericano», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23, 46, 235-253.
- GOSWITZ, María Nelly (2018): «Escritoras y ensayistas: hacia el rescate y la dignificación de la ensayística femenina en la prensa decimonónica peruana», Tesis Doctoral, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- HUARCAYA, Evelyn (2020): «El ensayo escrito por mujeres en el Perú decimonónico (1882-1892)», Tesis de Licenciatura, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- HURTADO, Edda (2012): «Intelectuales tradicionales, educación de las mujeres y maternidad republicana en los albores del siglo XIX en Chile», *Acta Literaria*, 44, 1, 121-134.
- LUDMER, J. (1985): «Las tretas del débil» en González, P. E. y E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico: Ediciones El Huracán.
- MASIELLO, Francine (1992): *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- MASIELLO, Francine (1998): «Women as Double Agents in History», *Confluencia*, 3, 2, 5-19.
- MATTO DE TURNER, Clorinda. (1895): «"Las obreras del pensamiento en América del Sud" (Lectura hecha por la autora en el Ateneo de Buenos Aires, el 14 de diciembre de 1895)», *Textos*, <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/165802/Matto.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- MELÉNDEZ, Mariselle (1998): «Obreras del pensamiento y educadoras de la nación: el sujeto femenino en la ensayística femenina decimonónica de transición», *Revista Iberoamericana*, 184-185, 573-586.
- ORREGO PENAGOS, Juan Luis (2009), «La guerra contra España y el combate del dos de mayo», *Blog PUCP*, <http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2009/05/01/la-guerra-con-espana-y-el-combate-del-dos-de-mayo-1/>, [10/01/2021].
- PELUFFO, A. (2005): *Lágrimas andinas. Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*, Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- PELUFFO, A. (2016): *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- PRATT, Mary Louise (1990): «Women, Literature, and National Brotherhood» en Bergmann, E. (ed), *Women, Culture, and Politics in Latin America*, Berkeley: University of California Press, 48-73.
- PRATT, Mary Louise (1998): «Don't interrupt me: The Gender Essay as a Conversation and Counter-canon», *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 4, 85-101.
- RIVERO, Eliana (1994): «Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana», *Inti: Revista de literatura hispánica*, 40-41, 21-46.
- ROJAS, Lourdes y Nancy SAPORTA (1993): «Latin American women essayists: "Intruders and usurpers"» en Joeres Boettcher, Ruth Ellen and Elizabeth Mittman (eds.), *The politics of the essay. Feminist perspectives*, Bloomington: Indiana University Press, 172-195.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (2019): *Emilio o la educación*, Madrid: Editorial Verbum.



SHOWALTER, Elaine (1981): «La crítica feminista en el desierto» en Fe, Marina (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: Lengua y estudios literarios, 75-100.

VALCÁRCEL, Amelia (1994): *Sexo y filosofía. Sobre «mujer» y «poder»*, Barcelona: Anthropos.

VALCÁRCEL, Amelia (2001): *La memoria colectiva y los retos del feminismo*, Chile: Cepal.

<sup>1</sup> En este trabajo, me baso en la edición del texto elaborada por Ismael Pinto (2017). En cuanto al tránsito del discurso al ensayo, Lourdes Rojas y Nancy Saporta explican que el recorrido del «woman's word» al «woman's text» es una característica central del ensayo femenino latinoamericano y que funge también como una condición de posibilidad para una creciente lectura femenina (178).

<sup>2</sup> El combate del 2 de mayo tuvo lugar en 1866 en el puerto del Callao. Las versiones en torno al desenlace del enfrentamiento por parte de la historiografía peruana y española son ambivalentes, pues algunas fuentes españolas declaran triunfadores al ejército español y otras fuentes peruanas, al peruano. Igualmente, investigadores como Juan Luis Orrego Penagos (2009) resaltan la tradición historiográfica peruana que celebra el combate como un punto emblemático del latinoamericanismo, dado que distintos países se unieron para defender al Perú frente al ejército español, en un gesto orientado a la preservación de la independencia y la autonomía de la región. Por su parte, trabajos como el de Rosa Garibaldi (2010) se han ocupado de recopilar las lecturas del combate realizadas desde la perspectiva española, las cuales darían cuenta de una realidad diferente.

<sup>3</sup> Según Valcárcel, «[l]as mujeres, ni por cualidades de su ánimo, esto es, vigor moral que comporta inteligencia, honorabilidad, imparcialidad, ni por cualidades físicas, sabida su manifiesta debilidad corporal, pueden pagar el precio de la ciudadanía. Regidas por el sentimiento y no por la razón, no podrían mantener la ecuanimidad necesaria en las asambleas y, físicamente endebles, no serían capaces de mantener la ciudadanía como un derecho frente a terceros. Ni las asambleas ni las armas les convienen. Siendo esto así, no se puede ser mujer y ciudadano, lo uno excluye lo otro. Pero esta exclusión no es una merma de derechos, ya que no podrían ser acordados a quien no los necesita porque es la propia naturaleza quien se los ha negado. Las mujeres son, consideradas en su conjunto, la masa precívica que reproduce dentro del Estado el orden natural. No son ciudadanas porque son madres y esposas» (Valcárcel, 2001: 18-19).

<sup>4</sup> Según Lee Skinner en su estudio sobre la ambivalente representación del trabajo femenino en el siglo XIX, «the intersectionality of racial, ethnic, socioeconomic, sexual, and gendered identities means that speaking about “women” entails careful differentiation around race, class, and religion [...] Many lower-class women in nineteenth-century Latin America may have seen their interests as aligned with lower-class men, not with elite women, and may, although not all, white women did not always understand their experiences as similar to those of women of color, to name but two instances in which gender was far from the dominant category through which people experienced working conditions» (638).

<sup>5</sup> Para esta lectura han sido claves los aportes de investigadoras como Nelly Goswitz (2018), en cuya tesis doctoral articula un exhaustivo análisis crítico del ensayo de género en el Perú decimonónico y visibiliza también toda la tradición crítica especializada en la materia. También es clave la tesis de licenciatura de Evelyn Huarcaya (2019), también sobre el ensayo femenino en el Perú de entre siglos. Asimismo, el trabajo de Joyce Contreras (2020) es de gran valor para reflexionar sobre el ensayo de género y las estrategias de inscripción de las autoras en el campo literario-intelectual.

<sup>6</sup> «As a label, I use this term to denote a series of texts written over the past 180 years by Latin American women, whose topic is the status and reality of women in society. It is a contestatory literature that aims, using Ocampo's terms once again, to interrupt the male monologue, or at least challenge its claim to a monopoly on culture, history and intellectual authority. As with the men's identity essay the full corpus of women's writing on gender would comprise hundreds of texts and thousands of pages» (Pratt, 1998: 90).

<sup>7</sup> Me interesa detenerme en la importancia del gesto de construir una tradición alternativa o paralela que no solo dialoga con los postulados de la misma Pratt en su ensayo titulado



«Las mujeres y el imaginario nacional» (1993), sino especialmente con los de Antonio Cornejo Polar (1989) en sus reflexiones sobre los aspectos y las agendas implícitas en el proyecto de articular tradiciones literarias y culturales.

<sup>8</sup> Es significativo que Pratt, con el término del «ensayo de género», participa de un rasgo central del ensayo femenino, a juzgar por su propia conceptualización y caracterización. Al explicar el concepto del ensayo de género, Pratt brinda también una genealogía que funge como un «catálogo histórico» que visibiliza los nombres de esas escritoras que participaron de este tipo de escritura y que han sido centrales para la conceptualización que ella misma propone en su estudio: «A few examples by some better known women writers include Gertrudis Gómez de Avellaneda's "La mujer" ("On women", 1860), Juana Manso's "Emancipación moral de la mujer" ("Moral Emancipation of Women", 1858), Mercedes Cabello de Carbonera's "Influencia de la mujer en la civilización moderna" ("Influence of Woman on Modern Civilization", 1874), Clorinda Matto de Turner's "Las obreras del pensamiento en América Latina" ("The Workers of Thought in Latin America", 1895), Soledad Acosta de Samper's *La mujer en la sociedad moderna* (*Woman in Modern Society*, 1895), Alicia Moreau de Justo's *El feminismo y la evolución social* (*Feminism and Social Evolution*, 1911), *Socialismo y la mujer* (*Socialism and women*, 1964), Amanda Labarca Huberston's *¿Adónde va la mujer?* (*Where are Women Going?*, 1934), Teresa de la Parra's *Influencia de la mujer en la formación del alma americana* (*The Influence of Women on the Formation of the American Soul*, 1930/1961), Victoria Ocampo's *La mujer y su expresión* (*Woman and her expression*, 1936), Magda Portal's *Hacia la mujer nueva* (*Towards the New Woman*, 1933), Rosario Castellanos' *Sobre cultura femenina* (*On Women's Culture*, 1950) and *Mujer que sabe latín* (*Woman who Knows Latin*, 1973)» (Pratt, 1998: 91). La autora explica que el catálogo propuesto no pretende ser un tipo de canon debido a la postura polémica frente al canon desde una perspectiva de género, sino un «index of the large, continuos and unexamined body of ensayistic production by women around the question of gender» (91).

<sup>9</sup> El paradigma de la madre republicana constituirá un lugar de enunciación preferido por las escritoras de buena parte del siglo XIX, sobre todo por el tipo de legitimidad y libertad que les garantizaba. Al final, se trataba de una extensión del rol maternal que, con su interés formativo y pedagógico, enmarcado en la retórica del afecto y el cuidado de la patria y sus hijos, con su corazón de madre, reiteraba su reducción a la función reproductiva de los cuerpos y saberes patriarcales. Como lo explica Mariselle Meléndez en su estudio sobre las escritoras del siglo XIX y el énfasis en lo educativo en muchos de los discursos ensayísticos de la época, «[l]as escritoras, por medio de sus discusiones sobre la educación nacional y femenina, instituyen una labor correctiva cuyo fin último consiste en educar a la sociedad en lo concerniente al rol que la mujer debe ocupar en la nación. Su enmendación [*sic*] se vale de una retórica que yo llamaría lidiadora y laboral, cuyo fin es ordenar la nación de manera que incluya el nuevo "orden de actuación" que ocuparía la mujer» (1998: 575).

<sup>10</sup> Este discurso latinoamericanista y emancipador responde a las mismas coyunturas de la batalla del 2 de mayo, en la cual distintos países de la región apoyaron al Perú frente a lo que consideraban una amenaza a la autonomía americana (Aguilar Saavedra, 2016).

<sup>11</sup> Según Sarah Ahmed (2004) los afectos son angulares en la articulación de vínculos de identidad, pertenencia, exclusión y diferencia. Estos postulados permiten complejizar propuestas como la de Benedict Anderson cuando ubica en las discursividades letradas el punto de anclaje de las «comunidades imaginadas».

<sup>12</sup> Me refiero a los trabajos de Ana Peluffo, *Lágrimas andinas: sentientalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner* (2005) y *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina* (2016), y los de Francesca Denegri *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925)* (2019) y un trabajo próximo a salir titulado «La patria del hombre que amé. *Viaje de recreo* y el Londres de Clorinda Matto de Turner».

<sup>13</sup> Ahora bien, el aspecto decolonial se distancia de los postulados más recientes sobre el feminismo decolonial como un feminismo subalterno (Ballestrin, 2020). Si bien la condición de mujer de Cabello, al igual que los personajes femeninos que refiere en el ensayo se ubicarían al otro lado del poder debido a su condición sociosexual, como comento en las páginas que siguen se trata de un proyecto reivindicativo y de visibilización de mujeres de cierta clase social y de un grupo racial particular. No se visibilizan, por ejemplo, las heroicidades subalternizadas de las rabinas o las mujeres racializadas.

<sup>14</sup> Como bien ha sido conceptualizado por la crítica feminista, desde los trabajos de Josefina Ludmer (1985), Elaine Showalter (1981), o los ya referidos de Francine Masiello (1992, 1998).

<sup>15</sup> El planteamiento del vínculo con la patria en clave afectiva y no desvinculado de la maternidad constituye una estrategia presente en muchos textos de las escritoras del entre siglos. Al respecto, se recomienda ver el trabajo de Francesca Denegri sobre *Viaje de recreo*, de Clorinda Matto, próximo a publicarse.

<sup>16</sup> Como sucede con los personajes femeninos de sus novelas, Ofelia (*El Conspirador*), Blanca Sol (de la novela homónima) o con las novelas de Clorinda Matto (*Aves sin nido*, *Herencia*), el ámbito doméstico es el lugar desde el cual los personajes femeninos intervienen en la cuestión pública, no sin introducir ciertas resignificaciones y tensiones con respecto al paradigma de la madre republicana. En ese sentido, es clave entender no solo el lugar de enunciación desde el que hablan estas autoras, sino también la forma en que los diferentes géneros escriturarios condicionan su pluma. El género ensayístico, por sus condiciones enunciativas y formas de circulación, se adecúa más a las convenciones sociosexuales que los textos literarios, donde las autoras, como Cabello, aprovecharon las libertades otorgadas por la experimentación estética. No en balde, los ámbitos domésticos de textos como *El Conspirador* o *Blanca Sol* son formas extrañadas del nido de amor y paz familiar celebradas en los discursos hegemónicos y los manuales de conducta y urbanidad en circulación en el periodo: en *El Conspirador*, el hogar de Ofelia se consolida en una unión extramarital y sin descendencia, y deviene más bien el centro de operaciones políticas. En el caso de *Blanca Sol*, el hogar es también un espacio de relación social y político suplementario para el sujeto femenino que no puede circular con libertad en el ámbito público. Los extrañamientos también están presentes en las obras de Matto, pues estos hogares modélicos, como el de Lucía Marín, están gobernados por figuras femeninas que no son madres biológicas y que, igualmente, desde la sala de su casa, resuelven los problemas que las autoridades patriarcales no pueden solventar (o, en algunos casos, ocasionan).

<sup>17</sup> En el ensayo *Emilio o de la educación*, Rousseau afirma la necesidad de que la mujer se circunscriba al ámbito doméstico y a la función de «prohijar» y entender su inferioridad con respecto al hombre, el «dueño» del matrimonio a quien debe obedecer por «orden de la naturaleza» (2019: 285-286). Así, el escritor francés fundacional para el pensamiento ilustrado, planteaba afirmaciones como la necesidad de que la mujer no fuera más que dulzura, llantos y condescendencia: «El imperio de la mujer es un imperio de dulzura, de habilidad y condescendencia; sus órdenes son los halagos y sus amenazas los llantos» (286).

<sup>18</sup> Es decir, se trata de lo que Eliana Rivero ha conceptualizado como el «feminismo femenino», o bien, el tipo de propuesta feminista que busca reivindicaciones para la mujer y mejoras para su condición, sin atentar contra los imaginarios de lo femenino pensados desde el patriarcado.

<sup>19</sup> Ejemplos claves de estos horizontes evasivos y distópicos los constituyen *A fuego lento*, del cubano Emilio Bobadilla (1903), o *Ídolos rotos* (1901), del venezolano Manuel Díaz Rodríguez. Estas obras están protagonizadas por personajes médicos y artistas, respectivamente, que muestran su incapacidad de adaptación al suelo patrio luego de sus estancias formativas en París.

<sup>20</sup> Como lo vemos en las propuestas de la boliviana Adela Zamudio, la peruana Clorinda Matto, la argentina Emma de la Barra, la puertorriqueña Ana Roqué y la misma Mercedes Cabello.

<sup>21</sup> En su trabajo *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Amorós arroja luces sobre la falacia del «matriarcado» al explicar tanto las diferencias entre matriarcados y sociedades matrilineales, como la imposibilidad de pensar nuestras sociedades fuera del patriarcado. Según la autora, si en algún momento las mujeres han tomado decisiones, es porque los hombres se las han cedido para mantener el poder en otros ámbitos angulares. Desde esta perspectiva, los destinos de las mujeres son siempre definidos desde los pactos patriarcales (Amorós, 1991: 275).

<sup>22</sup> Este aspecto añade otras capas de complejidad a los discursos escrito-visuales de la posguerra que enfatizan de forma recurrente el problema de los reclutas olvidados por el Estado, pero no muestran la situación de las mujeres que lo pierden todo cuando, por el más acendrado, emotivo y «natural» patriotismo, mandan a sus hombres a la guerra.

<sup>23</sup> En tal sentido, se trata de un ideario feminista cercano a lo que Eliana Rivero conceptualizó como el «feminismo femenino» (1994) y, al mismo tiempo, muestra los puntos ciegos que han hecho visibles los aportes del feminismo de(s)colonial y subalterno analizados por Ballestrin (2020).

# #26

# SOMA POÉTICA. FORMAS Y MATERIAS DEL CUIDADO CON VICENTE LUY Y HERNÁN

**Francisco Gelman Constantin**

*Universidad de Buenos Aires – Instituto de Literatura Hispanoamericana  
/ Conicet*

<https://orcid.org/0000-0003-2478-0892>

Artículo || Recibido: 14/06/2021 | Aceptado: 29/11/2021 | Publicado: 01/2022

DOI 10.1344/452f.2022.26.10

[simbiosisficticia@hotmail.com](mailto:simbiosisficticia@hotmail.com)

**Ilustración** || © Pedro Rodríguez Expósito a.k.a p.strange – Todos los derechos reservados

**Texto** || © Francisco Gelman Constantin – **Licencia:** Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || A partir de *La poesía está en ser uno. Los libros de Vicente Luy*, de Hernán, el artículo propone una relectura de la obra de Luy y una reversión de las teorías sobre la relación entre obra y vida que surgiría de su poética. El protagonismo del padecimiento y las redes de cuidado en esas escrituras permitiría visitar los vínculos entre forma y materia alrededor de las discusiones entre autonomía literaria o estética, y expansión o posautonomía. Lejos del immanentismo y la especificidad, la forma de la poesía en los libros firmados por Luy coincidiría con aquellos procedimientos que hacen aparecer las materialidades que constituyen sus condiciones de posibilidad, incluido el «complejo autoral» a varias manos que está «detrás» de los libros.

**Palabras clave** || Poesía | Cuidado | Forma | Materia | Autonomía | Posautonomía

**Abstract** || From a reading of *La poesía está en ser uno mismo. Los libros de Vicente Luy*, by Hernán, this paper proposes a re-reading of Luy's work and a new version of the theories about the relationship between work and life that would emerge from his poetics. The protagonism of suffering and care networks in these writings allow for the revisiting of the links between form and matter around the discussions between literary or aesthetic autonomy, and expansion or post-autonomy. Far from immanentism and specificity, the form of poetry in the books authored by Luy would coincide with those procedures that make the materialities that constitute their conditions of possibility appear, including the multi-handed «author complex» «behind» the books.

**Keywords** || Poetry | Care | Form | Matter | Autonomy | Postautonomy

**Resum** || Partint de *La poesía está en ser uno mismo. Los libros de Vicente Luy*, de Hernán, l'article proposa una relectura de l'obra de Luy i una reversió de les teories sobre la relació entre obra i vida que sorgiria de la seva poètica. El protagonisme del patiment i de les xarxes de cures en aquestes escriptures permetria visitar els vincles entre forma i matèria al voltant de les discussions entre autonomia literària o estètica, i expansió o posautonomia. Lluny de l'immanentisme i l'especificitat, la forma de la poesia en els llibres firmats per Luy coincidiria amb aquells procediments que fan aparèixer les materialitats que constitueixen les seves condicions de possibilitat, inclòs el «complex autoral» a diverses mans que està «darrere» dels llibres.

**Paraules clau** || Poesia | Cures | Forma | Matèria | Autonomia | Posautonomia

## 0. Introducción ¿anecdótica?

Centro Cultural «El mismo latir», Hospital Borda, Buenos Aires, noviembre de 2010. Hernán —instigador externo—, Vicente Luy —entusiasta interno— y una cantidad de otros pacientes y visitantes desarrollan una nueva edición del ciclo «Poemas y canciones», trasladado por primera vez al interior de un hospital psiquiátrico<sup>1</sup>. Se lee, se canta, se conversa, se escucha. No es la primera vez que Hernán se reúne con Luy dentro de esas paredes, pero es la primera que dejan un rastro tan fácil de recuperar, una jornada que sobrevive en las fotos de Alejandro Pi-Hué y en los relatos de varios (Hernán, 2020: 213; entre otros). Se ve una cantidad de gestos, alguna sonrisa, alguna mirada enfática; probablemente Luy leyera alguno de los poemas que luego compondrían *Plan de operaciones*, el libro que estaba preparando con la ayuda de Hernán, a lo largo incluso de las visitas anteriores en el Borda. No consta si osó mencionar, como lo hace en el texto «Te había contado que a veces...», los electroshocks que seguramente estarían ocurriendo algunos pasillos más allá.

Comenzar por este recuadro podría parecer una introducción anecdótica, pero importa admitir —siquiera como condescendencia preliminar a lo que sigue— que acaso no lo sea. Estas primeras líneas del artículo reescriben un pasaje de *La poesía está en ser uno. Los libros de Vicente Luy*, que el poeta porteño Hernán publicó en 2020, y lo engordan a partir de algunas referencias dispersas e imágenes que pueden encontrarse en internet y en su propio sitio web (*Trenes hacia afuera*). La lectura de ese libro es el punto de partida de la relectura de la poesía de Luy que conduce este texto. Y de lo que se tratará a lo largo del artículo será de argumentar hasta qué punto y de qué modo es necesario hacerle lugar a esa escena por la que comenzábamos, incluso en sus elipsis, incluso en sus incertidumbres, incluso sin saber cómo; se tratará de investigar hasta qué punto y de qué modo leer a Luy de la mano de Hernán requiere comprender la relación de la escritura con materialidades que la exceden como un momento intrínseco de las operaciones de los estudios literarios. A través de un recorrido irregular por unos treinta años de su poesía, se tratará de explorar qué tipo de hipótesis sobre las relaciones entre la materialidad del dolor y el cuidado, y su puesta en forma en la escritura pueden hacer justicia a ese obrar.

Si el obrar es cada vez más indisociable de una teorización adyacente o de cierta poética autoral que vienen en gran medida a reemplazar a la teoría estética (Groys, 2014 y 2020), con Luy y Hernán perseguimos una teorización o una poética imposible de diferenciar con claridad de la obra misma, que desafía algunos modos habituales de comprender la teoría y que excede la autoría individual, para ampliarse en un complejo autoral que incluye las materialidades del cuidado que hacen posible la autoría; ese *entrecuerpos-artefactos-imágenes-tejes* que es condición de la escritura avanza al frente de la escena y reclama su lugar en la teoría.



## 1. Soportar, encuadrar, colgar: versiones de la relación obra-vida

Luy declara una y otra vez leer poco, pero entre el puñado de autores que dice haber transitado con gusto, hojas venidas a él como una pieza más entre una generosa herencia, está ese amigo de su abuelo también poeta Juan Larrea, que fue César Vallejo. Acaso se justifique así tomar como incitación inaugural para este artículo algunos versos del poeta peruano, allí cuando escribe:

Un pilar soportando consuelos,  
pilar otro,  
pilar en duplicado, pilaroso  
y como nieto de una puerta oscura.  
Ruido perdido, el uno, oyendo, al borde del cansancio;  
bebiendo, el otro, dos a dos, con asas.

¿Ignoro acaso el año de este día,  
el odio de este amor, las tablas de esta frente?  
¿Ignoro que esta tarde cuesta días?  
¿Ignoro que jamás se dice «nunca», de rodillas? [...]

Consolado en terceras nupcias,  
pálido, nacido,  
voy a cerrar mi pila bautismal, esta vidriera,  
este susto con tetas,  
este dedo en capilla,  
corazónmente unido a mi esqueleto (2013: 297).

Hay toda una serie espacial, arquitectónica, en las teorías modernas sobre las relaciones entre obra y vida —cuyo ejemplo más obvio son los alegatos contra la torre de marfil— que podemos prolongar hasta este poema de Vallejo. Para un pensamiento sobre esas relaciones que sostenga un vínculo no vertical con el obrar poético, esas imágenes verbales espacializadoras no son materia bruta que haya que bruñir hasta extraer el núcleo conceptual del que serían una metáfora accesoria; prolongando los argumentos de Silvia Rivera Cusicanqui sobre las imágenes a secas (2015), se trata más bien de reconocer en esas figuras un momento inevitable de cierto modo de pensar no jerárquico. Fantasmas insidiosos a la teoriedad del pensamiento (Lacan, 2004), esas arquitectónicas espacializan lo que se querría enteramente algebraico, como si las formas fueran reductibles a una geometría analítica<sup>2</sup>.

En el poema de Vallejo, la figura del cuerpo de los padres como pilares que se prolongan hasta el cuerpo propio y soportan la materialidad presente que signa la inscripción escrituraria de «esta tarde», haciéndola posible, pero que la escritura empuja hacia el cierre, exhibe una lógica del sostén como condición de posibilidad que busca ponerse en evidencia. Son precisas esas modalidades del cuidado que son el consuelo y la escucha para que pueda emerger la poesía. De lo que se trata en el poema es precisamente de mencionar a esos pilares, de subrayar el movimiento en que se retiran antes de que desaparezcan, pero hay algo en la figura misma del pilar que parece dejar apuntada la imposibilidad: un pilar está siempre por debajo, retrocediendo de la mirada.

Y, sin embargo, esa subordinación del sustrato somático de la escritura que lo deja fuera de escena, lejos de ser una necesidad apriorística, es un producto del proceso de autonomización estética. Es que las fronteras que separan a la obra de sus condiciones materiales de posibilidad y de sus conexiones actuales o potenciales con mundos de vida son el efecto de un modo de leer. Es fácil recordar el relato policial con el que comienza la teoría literaria: ante unos «historiadores literarios» que operan como «un policía que, proponiéndose detener a alguien, hubiera echado mano, al azar, de todo lo que encontró en la habitación y aun de la gente que pasaba por la calle vecina» (Jakobson citado en Eichenbaum, 2004: 26), el deber de la ciencia literaria es ser el detective astuto que se atenga a las pruebas fehacientes, a la sustancia formal del texto, dejando fuera, detrás de la puerta, el resto.

Ese exterior incierto producto de la clausura epistemológica autonomista hacia el interior del texto no solo surge de un deber de método, sino que surge de un deber político, según ha argumentado Martín Kohan: «si la praxis social dominante no da motivos de encomio, o hasta puede merecer repudio, la liquidación de la autonomía del arte no serviría sino para evidenciar su profunda necesidad, es decir para echarla de menos»; así pues, «las propias obras [d]espojadas de su tensión autónoma, o deshaciéndose de ella por alguna razón, han de quedar fatalmente neutralizadas y dócilmente integradas al imperio de lo existente. La autonomía es su única opción de resistencia» (2013: 312, 316). Para los defensores contemporáneos de la autonomía, el cierre de las obras sobre sí mismas es el último reducto posible para su acción crítica sobre una realidad circundante de la que se excluyen, como si fuera de la «praxis dominante» sólo estuvieran ellas. Lejos de la torre de marfil y bajo la forma paradójica de la mónada leibniziana, en teorías sociales de la autonomía como estas la interiorización es condición de posibilidad de una relación representativa con la totalidad social, con la que entabla un vínculo crítico en términos de negatividad; pero, en esa precisa medida, cualquier dimensión presentativa del vínculo de la obra con sus condiciones materiales inmediatas de (re)producción –su «nexo efectual»– es apartada del interés como una regresión ideológica y una concesión al orden imperante que acaba por resultar unívoco (Adorno, 2014: 120, 138). Puesto que todo lo demás que vive y trabaja a su alrededor sería solidario del horror, bajo supuesto de la «universal mediación», su salvación depende de que «las obras de arte [...] no tengan propósitos útiles para la autoconservación y la vida», según sentenciaba Adorno (1962: 129; 2014: 205). Aunque se argumenta que «la dialéctica negativa en Adorno permite superar la dicotomía adentro / afuera», la «separación» insiste bajo la figura de «los textos mismos [como] un espacio protegido de las injerencias» (Kohan, 2013: 316, 317), definición irreductible de la interioridad, que la mediación dialéctica acaba subrayando para sostener apenas la relación entre totalidad estética de la obra y totalidad social, reacia a cualquier proximidad concreta efectiva o posible que cae bajo sospechas simétricas de utilitarismo o psicologismo. Si la relación dialéctica entre la mónada y el mundo no supone su aislamiento respectivo y no coincide con el inmanentismo de ciertos «formalismos», sí da una forma muy específica a la oposición entre obra y vida colectiva que solo puede ocurrir en presencia de ciertos límites específicos y como relación de todo a todo.

Bastante lejos de Adorno y Kohan, en su ensayo «El arte de vivir en arte», Alan Pauls seguía el recorrido de varios autores latinoamericanos del último tiempo en conversación con el arte-objeto, el arte conceptual y las performances, y se preguntaba «¿hasta qué punto los textos pueden existir sin la presencia del autor?» (2014: 176). ¿Qué vínculo tienen las condiciones y tránsitos vitales con la escritura más allá del mero prólogo biográfico pero más acá de la explicación biografista? Pauls proponía recorrer el archivo continental contemporáneo pensando «la relación entre literatura y vida» como «un modo de hacer, [...] un conjunto de reglas, instrumentos y protocolos que definen un tipo de experiencia específica, transforman una materia y producen efectos en un campo de fuerzas determinado», «puesta en forma y en acción» que supone una «crítica de la autonomía de la literatura» (2014: 171, 173, 179). Contra aquellas posiciones que implican una tarea de «delimitar y repartir los territorios y las economías de la vida y de la obra», el «puro interior» del texto respecto de su «exterior», el «despliegue» vital no sabe de esas fronteras (2014: 172, 173). En las «anécdotas» revistadas a lo largo del ensayo «la vida parece ser el material del que están hechos y el soporte en el que se inscriben. Pero en rigor son *biografemas*; es decir: bloquitos de vida ya encuadrados, escenificados» (2014: 73-174). Así, los procedimientos de encuadramiento o puesta en escena que posicionan lo escrito en un marco diverso y compuesto, lejos de surgir de un imperativo metódico previo, aparecen como parte del problema, poniendo en cuestión las hipótesis de exterioridad/interioridad<sup>3</sup>.

Compañera de ruta de Pauls en la expansión de la literatura, Natalia Brizuela la busca «fuera de sí» allí donde coincide con la fotografía en ciertos gestos de desfondamiento de la especificidad y hasta la «“prosa de la vida”» (2014: 16). Ese desfondamiento no equivale a ningún presunto despojamiento documental, como si no hubiera operaciones de «encuadre» determinantes en cualquiera de esos procedimientos; como deslizó Judith Butler (2010: 51), «marco» y «forma» son en muchos casos términos intercambiables. Interesantemente, en *Depois da fotografia*, Brizuela retoma también los adornianismos latinoamericanos de nuestros días y el modo en que insisten en la cohesión transhistórica de un arte «dentro de sí», tensionado por pero siempre diferente de aquella realidad externa que «no es», ante la que opone un límite (Brizuela, 2014: 87). Contra ellos, Brizuela ensaya lecturas de Adorno a contrapelo, por sobre su propia interioridad argumental, y explora «los límites del libro» en un movimiento de «asalto de espacios» que coincide con la dispersión de la autoidentidad y la constitución de «espacios indecisos» (2014: 141 y ss.).

Aunque indisimuladamente vuelto hacia al costado adorniano<sup>4</sup>, Fernando Bogado ha visto bien el modo en que la poesía de Luy interroga los modos de leer alrededor de la fractura entre autonomistas y posautonomistas, y propone una confrontación entre su poesía y el *Aquí América Latina* en el que Josefina Ludmer (2010) se dedicaba a las «literaturas posautónomas». De acuerdo con Bogado, la óptica de Ludmer impone sobre la poesía su ley autoritaria como crítica y desdiferencia las singularidades enunciativas, mientras que la poesía de Luy avanzaría en el resguardo del lugar del interlocutor como diferencia irreductible y propiamente literaria. Pero, al

mismo tiempo, la «poesía [...] rastrera y de cabotaje» de Luy (Luy en Hernán, 2020: 172) parece bastante dispuesta a esa ausencia de mediaciones y fronteras que sugiere Ludmer, lista para actuar más allá de los límites de la institución literaria (Bogado, 2019: 123-124). El subrayado de Bogado sobre la expresión de Luy, una poesía que se rehúsa a volar alto por encima de las guerras de la vida, coloca a la escritura en uno de los lados en contienda vital, en lugar de oponerla a la vida misma como un todo (con su lógica «dominante»); táctica y posicional, nunca *sobrepuesta*, la espacialidad de Luy quiebra lanzas contra la sinóptica.

Arriba y abajo, adentro y afuera, adelante y atrás, cada una de las arquitectónicas alrededor del modo de inscripción de lo poético o literario dentro del territorio amplio de la vida social implica lógicas de poder, de visibilidad y de causalidad. Enfrentado a la topología autonomista y más cerca entonces de Ludmer, Pauls y Brizuela, el plan de la poesía de Luy va «bajo la superficie» (2012: 49), no en busca de una profundidad determinante (psicológica, espiritual) sino de la manera de reconstruir los estratos múltiples y en movimiento que conforman la arquitectónica vital en la que se inscriben las palabras. Persigue un juego entre superficies múltiples, entre pasadizos y puertas abiertas, tal que la vida, el cuerpo de la escritura, no pueda ya más ser un pilar a oscuras que soporte a la letra, un exterior al que se le cierre la puerta.

La maniobra de inversión se hace obvia allí donde más suenan los ecos del poema de Vallejo, en un texto de *La vida en Córdoba*: «deme más café, dijo mi mamá, totalmente borracha. Yo estaba en brazos de su marido, y me enamoré al instante. Después se fueron al cielo y todavía no bajan. Tienen mi corazón. De ahí cuelgo.» (Luy, 2020: 42). La causa genealógica ya no funciona como un pilar ensombrecido, sino que desde ella se cuelga, pendiendo como en Vallejo por el corazón, que aquí empero conserva el latido, pero pierde la latencia. Más que apoyarse sobre la vida, el poema podría entonces *colgar* de ella (es un pendiente, es un ahorcado, es una plomada, es un ancla), de tal modo que es imposible pensar su posición sin incluir en el campo visual, en el campo de lectura y experimentación, aquello de lo que cuelga, ese cuerpo vivo intergeneracional que lo hace posible. Como ese cuerpo plural mismo, las imágenes no son aquí accesorias.

La versión inicial de esa topología singular que produce la escritura de Luy para las relaciones entre arte y vida aparece en el primer libro, *Caricatura de un enfermo de amor*. A diferencia de lo que veremos luego sobre sus libros posteriores, *Caricatura* es un texto en que la forma todavía es concebida como oclusión e impedimento: el uso del «vosotros» y el «tú», la hipótesis del estilo, la propuesta del yo como totalidad resuenan como dimensiones problemáticas pero irreductibles. Con todo, *Caricatura* agrupa los «libritos» que componía Luy por temporadas durante su juventud y cada uno (o a veces incluso cada poema) entra al libro con su propia fecha y una inscripción topográfica: el nombre de un barrio, un hospital o un cuartel. Esas inscripciones en los umbrales de los poemas sugieren la negociación de los bordes, hacia el desborde, un ademán «frente a la pared, estudiando sus poros» pero todavía sin atravesarla, incluso si la pared «se mueve» (2018: 43, 47). En una búsqueda afanosa de puertas y ventanas que abrir,

sobre las limitaciones formales, sobre las paredes, *Caricatura* se sitúa como una promesa, con la constatación de que es imposible borrarse en la inmanencia de la obra, que siempre dejará «rastros», una «energía» que excede al «proyecto» en el que se emplee, un excedente de vitalidad que sobrepasa cualquier efecto limitante de la forma (2018: 83).

## 2. Formas del cuidado, materias de la escritura

Si para Kohan (2020), a diferencia de la performance corpórea propia de la ejecución musical, la literatura se caracterizaría por el acto no de «poner el cuerpo» sino el de «hurtarlo», de expulsarlo del objeto que se comparte socialmente, el modo de leer a Luy en las huellas de Hernán que seguimos aquí propone una *resomatización* activa de la escritura, incluso si pone en peligro el modo de circulación de la palabra literaria instituido por una parte de los estudios literarios académicos.

No pasa por un capricho anecdótico que un crítico presente el libro póstumo de Luy recordando al poeta como «huésped de neuropsiquiátricos, carne de electroshocks, medicado al extremo, rotulado de bipolar, o simplemente como portador de un trastorno obsesivo compulsivo» (Grinberg, 2013: s/p): todos esos predicados ingresan a la reflexión sobre la obra para pensar su sustancia y sus usos, no como una pura imposición biografista sino como efecto del horadamiento que imprimen los propios procedimientos de la escritura.

Volvamos otro momento a Adorno para comprender lo que perseguimos en Luy. La hipótesis adorniana es que la cerrazón autonómica (1962: 132) es aquello que permite enfrentar la obra a la violencia del capitalismo, de modo que la clausura relativa de la forma estética es la única salvación ante el carácter autoritario de las formas de la vida social y aquello que permite criticarlas de manera objetiva:

Esas formas de la existencia exterior son las determinantes del dominio de la naturaleza, y en el arte están a su vez dominadas, de ellas se dispone libremente. Mediante la dominación de lo dominador, el arte revisa interiormente el dominio de la naturaleza (Adorno, 2014: 187).

Esa hipótesis paradójica de la «dominación de lo dominador» es el modo en el que Adorno busca dar cuenta de la capacidad de la forma estética de actuar sobre la materia con «ausencia de violencia», de «socorrer a lo no idéntico que es oprimido en la realidad» (2014: 18, 13). No obstante, parece difícil de justificar por qué esa posible facultad de socorro toma a la autonomía por «irrevocable», por qué hace falta replicar la dominación para domeñarla en ese gesto soberano que es la separación autonomista «que hace cortes en lo vivo para hacerle hablar» (2014: 9, 194-195). Si, en efecto, el arte debe responder del «sufrimiento» allí donde el «conocimiento discursivo» fracasa (2014: 32-33), no hay ninguna garantía de que esa tarea dependa de la autoexclusión, no es evidente por qué ese socorro debería para siempre preservar la separación de la esfera del arte (o de la poesía en particular).



Inversamente, podemos ver el obrar de Luy, Hernán, María Angélica Vaca Narvaja y otros y otras en «sus» libros como una estrategia en la que la acción de la forma escrituraria sobre la materia somática más-que-individual coincide con la apertura del espacio en el que emerjan los lazos intrínsecos entre esa escritura y todo el entretejido material que la hace posible y con el que interactúa, lejos de la diéresis autonómica. Y eso precisamente porque responde a la misma necesidad de una forma que no opere con violencia sobre aquello que informa, sobre la materia corporal en la que actúa, tanto la del complejo autorial como la de quienes lean u oigan. Una escritura que trata el padecer (el dolor, el miedo) no tolera que para la carne la escritura sea pura pasión obnubilante, puro padecimiento del cuerpo bajo la rección de la letra. No una escritura en la que se trata del padecer (no es simplemente un «tema», según la expresión de Hernán; 2020: 28) dejándolo en la condición pasiva y acalladora de objeto, sino una escritura que lo trata, que actúa, terapéuticamente, informándolo; y que lo hace sin sujetarlo a su autoridad, o a su autoría —el dolor nunca puede, completamente, ser firmado—, sino reorganizando su materialidad y dejando que aparezcan propiedades suyas que estaban fuera de cuadro.

Esa exploración comenzaba ya en *Caricatura*, que entre esa forma más onerosa, más oclusiva que identificábamos, llegaba sin embargo a advertir sobre su propio carácter impositivo: en poesía, «un enfermo empieza con “i”, o no/ la rima lo determina» (Luy, 2018: 27). Esa fuerza de «determinación» de ciertas formas, su capacidad de imponer una naturaleza sobre el cuerpo sufriente del enfermo, es el objeto de un progresivo trabajo de zapa, que tiene al padecimiento corporal como su motor. Según escribe de manera iluminadora Hernán mientras relata la presencia de Luy junto a la cama de terapia en la que morirá su abuelo, la «disociación entre la realidad y lo que Vicente vuelca en sus poemas [...] va cediendo paso a otras formas en el hospital» (2020: 31). En torno al hospital —en aquel entonces como visitante, en otros momentos como paciente—, se desarrolla un ciclo de emergencia de nuevas formas que puedan ya no enfrentarse a la realidad disociativamente, como simple negación, sino tejer vínculos inventivos con distintas piezas del territorio sobre el que operan.

Comparada con el «tú» y el «vosotros» de *Caricatura*, la aparición del «vos» y el «nosotros» en *La vida en Córdoba*, segundo libro de Luy, ya delata el cambio de régimen de la forma, en el que la monumentalidad material del volumen (una edición de autor de 22 x 31 centímetros y 1,7 kilos) no puede ser un detalle accesorio. La contundencia tangible del objeto converge con los avatares de una forma escrituraria que ya no consiente constreñir y empalizar a la vida hasta volverla muerte, sino que se afana por encauzarla con otra delicadeza, permitiendo que la materia adquiera presencia firme, excedentaria. La versificación irregular, la aparición de signos gráficos en lugar de algunas palabras (como en «Si yo disfrutara + sería - / mala onda.»; 2020: 47), los collages, las fotografías, las ilustraciones de Vaca Narvaja y el diseño de Hernán conducen un movimiento de expansión y multiplicación en el que los cuerpos que hacen posible la escritura ya no pueden quedar fuera de escena, sino que negocian su lugar con la palabra investigando diversas formas del aparecer. Es el comienzo de un trabajo intensivo de vaciamiento de la forma que no coincide con su eliminación, sino sólo con

la eliminación de lo que hay en ella de exclusión, sujeción, jerarquización. El coloquialismo no es apenas un estilo, sino la experimentación con una forma que deje sonar el habla de la vida y es con ella que el padecimiento «propio» puede comenzar a adquirir nombres más precisos, entre los que se hallan palabras como «paranoico» o el anuncio «me tenté pero no me tiré» (2020: 37, 44).

De *La vida en Córdoba* de 1999 a *Poesía moderna* de 2001 y *Aviones* de 2002 (dos versiones de un mismo libro), se completa el movimiento de apertura hacia lo que Hernán llamó la multiplicación de las «voces» o la creación de «ventanas» (2020: 119), que es el desarrollo de una forma disponible a lo múltiple de la materia somática que lo hace posible. Precisamente vale la expresión de Hernán aquí porque su nombre designa un punto dentro de lo que llamamos el “complejo autorial” del que cuelga la poesía «de Luy»: ese obrar pende no sólo del cuerpo de Luy, sino de quienes como Hernán lo cuidan, que en una condición u otra empiezan a encontrar su lugar en los libros «de Luy» posteriores a *Caricatura*.

*Aviones* lo componen ya no apenas imágenes y decisiones gráficas de otros y otras, sino también cartas dirigidas a Luy, poemas y canciones ajenos a pedido, y fragmentos de los diarios de su abuelo y de su madre, sumergiendo la voz individual en un entramado colectivo. Ese complejo autorial lo componía —hasta poco antes de la aparición de la primera versión— el grupo *Verbonautas* (integrado junto al propio Hernán, Karina Cohen y Palo Pandolfo, entre otros), pero se extiende más allá en toda una red de sostenimiento recíproco, en el sentido de Joan Tronto y Berenice Fischer (1990). Detrás de la firma aparece todo el tejido material que sostiene la posibilidad de la escritura en nombre propio, y el dispositivo formal del montaje es aquello que permite su emergencia. Tanto Alejo Carbonell, en los paratextos de *Escribir no es importante*, que recopila poemas de toda la obra de Luy, como Hernán en *La poesía está en ser uno* hablan de «curaduría» (en Luy, 2020: 30; Hernán, 2020: 86) y es un término sugestivo para designar esa labor de puesta en forma de materiales diversos, siempre colectiva, en la que la organización cuida a la escritura y a aquellos y aquellas que subsisten en ella como su causa. El cuidado es también un asunto de emplazamiento (VV.AA., 2018: 5), una plástica del espacio en que las palabras cumplen una función organizativa<sup>5</sup>.

Aquel exceso de la energía respecto del carácter cerrado que pudiera adquirir la puesta en forma en la versión de *Caricatura* se nombra ahora en *Aviones* bajo la fórmula «hacer no es el hecho» (Luy, 2002: 5), de tal modo que la factura entre varios y varias sobresale siempre por encima de lo que se logre hacer aparecer en el efecto conclusivo de la obra. Los poemas se vuelven en *Aviones* más breves. Una poesía de ocasión, por su ligereza y soltura (que no implica en ningún caso trivialidad: «es ligero el dolor/ ligera la palabra/ ligera la risa»; 2002: 77), pero también por su manifiesta condición «ocasionada», su renuncia a darse por autocreación, autónoma: es un hacer que exhibe su causalidad plural —el tiempo presente que la (con)mueve y la actividad mancomunada— como su sustancia íntima.

En el cuerpo de *Aviones*, una carta de Silvino Costa<sup>6</sup> introduce de manera frontal la «depresión» de Luy y discute el ascendente de las «pastillitas»

respecto de otras terapéuticas posibles: el acompañamiento de Angélica, las palabras de aliento del propio Costa, «amor y amistad» (Luy, 2002: 11-14). El orden dentro del libro la hace preceder varias páginas, como respuesta anticipada, el informe psiquiátrico manuscrito de una terapeuta a la que el abuelo Larrea había remitido a Luy —que recomienda la continua vigilancia de «especialistas»—, la orden de alta del Hospital Borda a su amigo Guillermo Crook y su propia designación de «una tarde PROZAC» (2002: 26, 76, 103). ¿La escritura es parte de esos intercambios de amor y amistad que sacan de la depresión, negocia las altas y bajas, o modula los altibajos anímicos farmacoregulados? El acto de lectura puede hacer lugar a decisiones en uno u otro sentido, o también dejar en ese sitio alguna indecisión; pero lo que el complejo escriturario en *Aviones* impone sin duda es situar la escritura «firmable» en esa orquesta de materiales diversos, las «materialidades del cuidado» (VV.AA., 2018)<sup>7</sup>, como intervención minuta sobre esa red, donde «lo que está atrás es el dolor» (Luy, 2002: 132) y ese atrás viene permanentemente hacia adelante, no deja de emerger, como un efecto de la misma forma. Allí donde podría guarecer su propia soberanía poética, el poder de la lengua, la forma que opera en Luy se afana por crear huecos que hagan aparecer lo otro:

No es la lengua  
ni la lengua que se esconde  
en el pantano de la razón  
no es la voz

No es la forma  
en que los silencios  
hacen bailar las palabras.

Es la hendidura  
donde el poema  
es rehén (2002: 17).

Esa cautividad voluntaria del poema, que se rehúsa a tomar sus silencios como formas de la autoridad sobre las voces que suenan desde fuera, es también una forma ¿literaria? posible, un destino del poema contra su autonomía y la dominación sobre el territorio que habita, y en favor de la hendidura a través de la cual la voz se multiplica en muchas, se oyen pulsos somáticos que ya no son voces y ya no hay escondites.

*No le pidan peras a Cuper*, de 2003, sin perder la ligereza del lenguaje, complejiza su sintaxis. La depuración de la forma sigue fabricando aberturas, al punto de que «mi centro es hueco./ Visitado por un montón de esquizos» (Luy, 2020: 75); pero el vaciamiento no conduce forzosamente a la simplificación, sino que puede espiralarse y recargarse:

Forma.  
Reforma.  
Contrarreforma.

El cielo no es lo que parece.  
Y no es cuestión de forma;  
o vos me formás  
o yo te formo (2020: 76).

De manera frontal, en la forma se dirimen cuestiones de poder, de unos o unas sobre otros u otras, sean sujetos singulares o instituciones poderosas como la Iglesia. El trabajo, formal, sobre la forma, indecible entre el humor y la ofuscación, decide en su regodeo verbal aliterativo el problema político del aparecer y el parecer, que no es una simple «cuestión de forma». De acuerdo con Hernán, «Vicente escribió la mayoría del libro con la televisión prendida y los diarios abiertos sobre la mesa», y esa materia —más evidente en otros poemas del libro— potencia el filo político de la pregunta por la aparición y la apariencia, exacerbada cuando el diario *Página/12* se niega a publicar un anuncio del libro y Luy decide denunciarlo en afiches callejeros (2020: 72). En la segunda estrofa de «Forma./ Reforma» hay un anuncio que desata suspenso, casi una amenaza, desde o hacia el cielo (allí desde donde, recordémoslo, cuelgan Luy y su poema); pero la incertidumbre sobre el éxito en la búsqueda de la forma verbal necesaria para la vida no lleva a la aceptación del fracaso: «¿Tus palabras no atraviesan las paredes?/ Modificá tus palabras» (2020: 86).

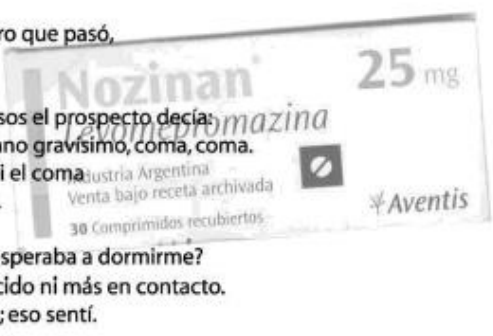
*La sexualidad de Gabriela Sabatini*, de 2006, antologa los libros anteriores y añade una veintena de poemas nuevos, incluido este poema programático:

Quiero escribir un poema  
que exprese mi pena  
y no hable de mí.  
Un poema épico  
que te pare la pija.  
En alemán  
en circunstancias no deseables  
y que lleve a los extras  
a la victoria.  
Uno que me haga olvidar de este.  
Hacerme invisible y escribirlo  
con tu letra (2020: 97).

Esa distancia, típica de los manifiestos, en la que la obra queda dispensada al futuro respecto del presente de lo efectivamente escrito, funciona como un nuevo recurso para dejar entrar los márgenes dentro de la página: los efectos de la obra sobre quienes lean, «los extras», la letra ajena. El uso del nombre de la tenista en el título del libro, más allá de las consecuencias publicitarias inmediatas, acaba participando de la misma investigación sobre los bordes. El título queda aislado de los poemas en el interior del volumen, cobijado apenas por una nota inicial: «En este libro no se hacen referencias a la sexualidad de la Srta. Sabatini. El título es una metáfora. ¿Una metáfora de qué?». Como han señalado varios lectores, Luy es todo menos metafórico, al menos en cualquier sentido tradicional del concepto de metáfora. Doblemente críptica entonces como respuesta, la advertencia mantiene en el horizonte el carácter táctico de los umbrales, la manipulación indisimulada de las aberturas como procedimiento formal.

Las operaciones de montaje siguen en el centro de la escritura de Luy en *¡Qué campo ni campo!*, de 2008. Pero ya no es la simple yuxtaposición, sino que el recurso a la transparencia, enunciada en el poema del libro anterior que citábamos, renueva la pregunta por el arriba y el abajo, como en la página a continuación:

En enero, en este enero que pasó,  
 traté de suicidarme.  
 Me tomé 30 de estas:  
 En relación a los excesos el prospecto decía:  
 síndrome parkinsoniano gravísimo, coma, coma.  
 Pero ni el Parkinson ni el coma  
 se hicieron presentes.  
 Las reboté.  
 ¿Qué sentí mientras esperaba a dormirme?  
 Que ni estaba más lúcido ni más en contacto.  
 El desinterés cósmico; eso sentí.



Poema de *¡Qué campo ni campo!* (Luy, 2008: 12).

Imposible decidir cuál de los dos elementos de la página es el que se adelgaza para dejar aparecer al otro, porque las decisiones gráficas llegan a la lectura como simultaneidad espacial. Para quien lee, ambos se transparentan a la vez, haciendo el lugar común en que sus materialidades coinciden. La invitación verbal a la fotografía («30 de estas:») entra en bucle causal: la facticidad material contingente en la que la combinación del cuerpo de Luy y el remedio fotografiado no conllevaron el coma es lo que hace posible la escritura, que a su vez hace lugar a la imagen fotográfica de la droga. En la referencia cruzada, el padecimiento es lo que aparece como justificación de la incrustación material de la foto: la materia somática del dolor suscita esa oquedad de la forma, como llamado al cuidado. Y es que ese movimiento en que la forma ya no funciona como opacidad o cerrazón sino como su inversión risueña gobierna el poemario: «Me porto como cualquiera/ tapando el dolor con bronca/ y otras cosas:/ hoy con goles, pastillas, vodka/ y hasta con la birrome» (2008: 39). Si la escritura viene a tapar algo, ha fracasado; pero el plan parece otro: «mostrar el proceso, dejar constancia» (Hernán, 2020: 196).

*Plan de operaciones* y *La única manera de vivir a gusto es estando poseído*, editado póstumamente por Hernán, recoge por un lado el libro en el que trabajaba Luy hasta su suicidio (*Plan*), y por otro los demás textos inéditos de esos años (*La única*). El prólogo de Hernán los coloca «a los hombros del Prozac», su «combustible», y entre las internaciones en hospitales y neuropsiquiátricos de Córdoba y Buenos Aires (en Luy, 2012: 9-10; Hernán, 2020: 176). Difícil saber si Luy habría instalado ese marco de una manera tan explícita como la elegida por Hernán, pero, como venimos viendo, la escritura de Luy nunca es un acto de autoría personal que deje fuera el trabajo múltiple de los y las demás, de tal modo que esas inscripciones del editor cuentan tanto como cualquier otra entre las condiciones intrínsecas de ese obrar. Los poemas-crónica ponen en primer plano ese trabajo a varias manos:

Me duermo. Ya son la 3 y mañana tengo que ir a trabajar. [...]  
 Igual (3era. vez que meto igual en el texto) lo tomo  
 como algo provisorio cuasi terapéutico. [...]  
 Con mi carnet de discapacitado puedo viajar a todos lados.  
 Semi cama; es incómodo, pero se banca,  
 Voy a ver a los Flopas, y a la Ruiz.  
 Y el fin de semana, a trabajar a full con Hernán (2012: 17).



El poema relata su propia producción, distribuida entre las disposiciones corporales que se inscriben poética y jurídicamente y la constitución de ese trabajo colectivo, en este caso, «con Hernán». La vuelta de la escritura sobre sí misma, en el paréntesis, nunca opera borrando, sino acumulando; los niveles de la escritura se agregan como las demás materialidades. En una línea convergente, la entrevista, exceso pretendidamente «informe» en todo archivo literario, invade la obra literaria bajo la modalidad, inventada en poemarios anteriores, de una conversación entre poeta («V.») y discípulo («D.»), con marcas gráficas de diálogo. Hernán refuerza la continuidad entre la entrevista genuina y la «ficticia» incorporando en el libro una entrevista de Juan Manuel Daza a Luy. Lejos de la hipótesis de lo informe como desaparición de la forma, la variación entre una y otra coloca en primer plano la contingencia de la puesta en forma como ejercicio práctico sobre los materiales de la vida.

Así como en algunos casos los pliegos oponen textos a fotografías, dibujos y collages, en otras ocasiones enfrentan poemas pareados que se dejan leer en tándem:

Soy bipolar; tengo un 80% de discapacidad  
aceptado por la provincia.  
Pero me declaro imputable.  
A todos los efectos.  
No soy testigo de mi ser; participo. (2012:30)

[...] tuve pedido de captura por Interpol  
me escapé de una clínica psiquiátrica  
y hasta me echaron de un banco  
me giraron la plata y buenas tardes.  
Podría escribir una novela.  
¿Podría?  
No, no podría.  
[...]  
Y no tengo memoria física  
soy de los que pierden el clítoris con facilidad.  
Pero me guiás y retomo (2012: 31).

En estos dos poemas pareados, la poesía aparece como aquel avatar de la forma consistente con la discapacidad, aquello que se puede cuando no se puede tener aquel «dominio de sí» exigido por la psiquiatrización y al mismo tiempo por la forma novela. Es un escribir que se deja guiar, que retoma la guía del otro o la otra, sin borrar al sujeto singular sino intrincándolo con otros y otras, en el mismo complejo autorial de los libros previos, pero que entra ahora en nuevas tramas explicativas. Como dirá otro de los poemas del libro, «Nada de lo que me pega me desvía./ Todo lo que me pega me conduce.» (2012: 60); esa conducción o causación múltiple es la materia que hace posible el poema, pero también la fuerza que da en él forma (no hay ya modo de distribuir forma y materia sobre la oposición entre sujetos y objetos, como quiso la fenomenología clásica de cierto Husserl; Gelman Constantín, 2019).

El enredo del problema de la causación con la materia somática, la materia sonora y la operación poética de puesta en forma, entre el padecimiento y el cuidado, asedia todo el poemario.

Mi memoria patina después de los electroshocks.  
¿García Bonetto, se llamaba el muy puto?  
Ya no lo recomiendes:  
me cambió de lugar los dientes  
y se me sale una rodilla.  
Te inducen a un coma farmacológico  
no sentís nada cuando te mandan la corriente.  
Pero las secuelas, han hecho escuela  
y salen a enseñar, eufóricas (2012: 33).

Si la forma poética es un efecto del cuerpo discapacitado, la poesía está en la capacidad de desviar delicadamente la causación, en el magnífico calambur: de las secuelas, escuela. Después de los electroshocks, el cuerpo hace escuela, pese a lo que se olvida y por ello, contra la voluntad médica, en esa escritura que lo deja aparecer, salir, enseñarse.

Meses sin siquiera masturbarme; abusando de mi cuerpo  
con pastillas e inyecciones.  
Yendo al psiquiatra; siguiendo las reglas; lo formal.  
Todo eso es cuestión del pasado.  
Ahora me automedico  
y aunque el Prozac me está contraindicado  
por momentos recuerdo el amor  
lo feliz que se es cuando te llevan y te dejás (2012: 63).

Contra «lo formal», *Plan de operaciones* sigue proponiendo otras formas, que lejos de cualquier imposición sobre los materiales sobre los que actúa, son un «dejarse llevar», el don de líneas para alguna «autogestión» alternativa de la materia, cercana a la automedicación, pero no forzosamente tan riesgosa (o por lo menos no en el mismo sentido), toda vez que suponen el sujeto colectivo, amoroso y heterogéneo de quienes «te llevan».

### 3. En forma de (in) conclusiones

El trayecto cronológico por los libros de Luy no quiso componer un arco evolutivo, como si la reinscripción de la poesía entre la materia viviente sobre la que opera (o podría operar) obligara a regresar a los arcos biográficos novelescos que fabricó la crítica literaria vitalista. La narrativa trazada en ese recorrido es la de esta propia investigación, a medida que indaga aquellos vínculos, formales y materiales, entre vida y obra que suscita la importancia del cuidado en la constitución de la obra «de Luy».

Avanzando sobre investigaciones previas (Gelman Constantin, 2019), podemos decir —a partir de la lectura de Luy, Hernán y esa serie abierta de nombres que sostienen su obra, ¿desde arriba, desde adelante?— que es necesaria una teoría posautónoma de la forma que la conciba en términos de un proceso técnico de modificación de la materia o los materiales sobre los que opera. La forma consistiría, pues, a nuestros efectos, en aquello que los procedimientos escriturarios hacen sobre la materia que trabajan (¡o tratan!) y a la que convierten, al menos en parte, en su contenido; la forma no existe por sí sola en ninguna parte que no sean las prácticas que integra o los objetos que esas prácticas dejan detrás, ni como contenido preexistente en un sujeto, ni como trascendencia

transhistórica de ningún tipo, pero es susceptible de entrar en procesos de replicación, con todas las ínfimas e impredecibles diferencias que eso supone en el encuentro con cada nueva materia.

Si es una teoría posautónoma es porque los juicios que quepa hacer sobre esas formas son del orden de la(s) eficacia(s), la axiología ético-política y esa misma replicabilidad; son formas que pertenecen enteramente al orden de la praxis social y sus atributos no dependen de la distinción respecto de algún orden de la realidad que dejan fuera, detrás o debajo, sino de su capacidad de inmiscuirse donde puedan ser útiles. Su(s) utilidad(es) o eficacia(s) no son neutras o ilimitadas, pero sí imposibles de predeterminedar de antemano (algo de eso nos enseñaba hace años la teoría de la refuncionalización).

Una teoría posautónoma de la forma, con Luy, Hernán y los y las demás, nos empuja a perseguir aquellos procesos de puesta en forma que supongan la apertura del lugar vital en que los materiales sobre los que opera y que hacen posible su subsistencia como forma no resulten acallados, sino que sean perceptibles en escena: formas que no dejen atrás o reifiquen aquellos padecimientos, alegrías y cuidados que son sus condiciones de existencia, en su basta y vasta materialidad. Formas que puedan ofrecerles nuevas fuerzas y nuevas conexiones.

Hablar desde aquí de formas y materias de cuidado, es hacer aparecer a la escritura en tramas heterogéneas de sostenimiento de la vida, incluso —lamentablemente— de aquellas que acaben en el suicidio. Es entender el desaprendizaje de la autonomía como una vía necesaria para que vuelvan a escena condiciones de posibilidad y al mismo tiempo se pueda operar crítica y transformadoramente sobre ellas, a través de las prácticas mismas de la escritura, el montaje, la lectura, en la perceptible materialidad de sus procesos de puesta en forma.

## Bibliografía citada

- ADORNO, T. W. (1962): «El artista como lugarteniente» en *Notas sobre literatura*. Sacristán, M. (trad.), Barcelona: Ariel, 123-144.
- Adorno, T. W. (2014): *Teoría estética* [1970]. Navarro Pérez, J. (trad.), Madrid: Akal.
- Bogado, F. (2018): «Crítica e imagen: lectura comparada de *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer y *Plan de operaciones* de Vicente Luy», *Perífrasis*, vol. IX, 17, 113-131.
- Bogado, F. (2019): «Poesía parenética y guerra: análisis de seis poemas de Vicente Luy», *Cuadernos LÍRICO*, vol. XX, 1-12.
- Brizuela, N. (2014): *Depois da fotografia*. Nougé, C. (trad.), Rio de Janeiro: Rocco.
- Butler, J. (2010): «Vida precaria, vida digna de duelo» en *Marcos de guerra*. Moreno Carrillo, B. (trad.), México D. F.: Paidós, 13-55.
- DOSSE, f. (1997): *history of Structuralism*. Glassman, D. (trad.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eichenbaum, B. (2004): «La teoría del “método formal”» en Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 21-54.
- Nethol, A. (trad).

- GELMAN CONSTANTIN, F. (2019): «Otro tiempo de vida. La puesta en forma como encrucijada de la teoría», *Badebec*, vol. VIII, 16, 1-25.
- GRINBERG, M. (2013): «Plegaria para un niño sufrido», *Cítrica*, 4.12, s/p.
- groys, b. (2014): «Introducción: Poética vs. Estética» en *Volverse público*. Cortes-Rocca, P. (trad.), Buenos Aires: Caja Negra, 9-19.
- groys, b. (2020): «Bajo la mirada de la teoría» en *Arte en flujo*. Cortes-Rocca, P. (trad.), Buenos Aires: Caja Negra, 33-54.
- Hernán (2020): *La poesía está en ser uno. Los libros de Vicente Luy*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- kohan, m. (2013): «Sobre la Posautonomía», *Landa*, 1.2. 309-319.
- kohan, m. (2020): «César Aira, Ricardo Piglia: notas para un piano solo», ponencia en las *XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires: ILH, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). 9 al 13 de marzo de 2020.
- LACAN, J. (2004): «Séminaire 14. La logique du phantasme» en Melman, C (ed.), *Les Séminaires*, Paris: AFI, 6269-6738.
- Ludmer, J. (2010): *Aquí América Latina*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Luy, V. (2002): *Aviones*, Córdoba: ed. del autor.
- Luy, V. (2008): *¡Qué campo ni campo!*, Córdoba: llantodemudo.
- Luy, V. (2012): *Plan de operaciones y La única manera de vivir a gusto es estando poseído*. Hernán (ed.), Buenos Aires: crackUp.
- Luy, V. (2018): *Caricatura de un enfermo de amor* [1991], Buenos Aires: Años Luz.
- Luy, V. (2020): *Escribir no es importante*. Carbonell, A. (ed.), Córdoba: Caballo Negro.
- pauls, A. (2014): «El arte de vivir en arte» en Guerriero, L. (ed.), *Temas lentos*, Santiago: Diego Portales, 166-184.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2015): *Sociología de la imagen*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- SY, A. (2016): «Una aproximación a la diversidad de perspectivas en torno a la atención del sufrimiento psíquico desde el arte», *Revista de salud pública*, 20.2. 22-39.
- Tronto, J. y Fisher, B. (1990): «Toward a Feminist Theory of Caring» en Abel, E. K y Nelson, M. K. (eds.), *Circles of Care*, Albany: SUNY, 35-62.
- VALLEJO, C. (2013): *Obras completas*, Buenos Aires: Losada.
- VV.AA. (2018): *materialities of Care*. Buse, C.; Martin, D. y Nettleton, S. (eds.), Oxford: Blackwell.

<sup>1</sup> El desarrollo del ciclo en el interior del hospital no estuvo exento de tensiones, que Hernán ubica entre «la humanidad y la mezquindad de los médicos» que «jugaban pulseadas bestiales dentro del Servicio» (2020: 213). Como explica Anahí Sy (2016), a diferencia de las actividades del Frente de Artistas del Borda o la Radio La Colifata, que funcionan de manera asamblearia reuniendo a internos y externos, el Centro Cultural siempre estuvo bajo la dirección de un médico, con las consecuentes dinámicas de poder, y con efectos directos sobre la concepción del sentido y la función de la palabra o el arte en su interior.

<sup>2</sup> La conexión de los argumentos de Cusicanqui y Lacan alrededor de la cuestión aristotélica de la relación entre el *noein* [pensar], el *phánetai* [(a)paracer, hacer(se) presente] y los *eikones* [imágenes] —que explica algunos de los términos que se repiten a lo largo del artículo— no puede pasar aquí de un hilván inicial. Someramente, se los puede reunir como reescrituras del dictum de Aristóteles de que «nunca entiende el alma sin imágenes» [οὐδέποτε νοεῖ ἡ ψυχὴ ἄνευ εἰκόνας]; con y contra Kant, una y otro buscan modos de hacer con esa constatación que no consientan su largo efecto civilizatorio de sanción de una jerarquía de seres según el mejor, peor o nulo ejercicio de cada facultad del alma que se les atribuya. En un caso, la objeción de esas jerarquías se inscribe en el ciclo de levantamientos descolonizadores, anticapitalistas y antiestatalistas andinos del que participa Cusicanqui; en el otro, hay que reconocer el eco de la disidencia de las (¿post-?) humanidades al nuevo papel de las facultades empresariales en la gestión de la

cosa pública que pone a Lacan de camino —por mucho que lo incomode a él mismo— de mayo del 68 y «la imaginación al poder» (sobre el enlace de estas disputas entre facultades con las revueltas obrero-estudiantiles, la referencia es el volumen de François Dosse, 1997). Una argumentación más detallada de estas sugerencias preliminares sería la ocasión de otro artículo.

Por lo que concierne a la relación entre las imágenes a secas y las imágenes verbales, el deslizamiento no es —desde ya y por lo menos desde aquellos escritos fundacionales de la teoría literaria que circundan las fogatas de las revoluciones rusas— evidente por sí mismo. Pero la obra de una y otro autor ofrecen suficientes elementos para pensar sus vínculos de una manera no automáticamente disyuntiva, y que oportunamente conecta con el problema de la causación en el que está comprometido este artículo. En Cusicanqui, las prácticas de conocimiento descolonizadoras —admitido el acceso diferencial a la escritura que implicó el sistema colonial— incluyen la intensificación de los efectos de las imágenes (visuales, táctiles, olfativas) sobre una imaginación colectiva *ch'ixi* que incluye los lenguajes verbales escrito y oral, y que solo puede adquirir cohesión en sus entrelazamientos figurales multívocos. En Lacan, la fascinación imaginaria entendida en términos de prensión visual de los sujetos provoca la constitución del registro de lo imaginario, que atraviesa todas las formas de significación y que explica algunas de sus topologías.

<sup>1</sup> Si Pauls rastreaba en el «arte de vivir en arte» un «yo que *hace*» (2014: 183-184) como «pura cámara de resonancia» que excedía así el egotismo narcisista para inscribir una forma de vida colectivizable, como veremos, la lectura de Luy con Hernán y el plural autoral enredado en los libros de Luy nos lleva a una primera persona del plural incremental, un nosotros inclusivo.

<sup>1</sup> Más obviamente en un artículo posterior (2019), que parece saldar lo que quedaba entre signos de pregunta en el texto previo.

<sup>1</sup> ¿Por qué seguir hablando de la obra «de Luy» en el marco de ese complejo autoral en red que la hace posible y seguir leyéndola de un modo que individualice y separe aquellas publicaciones presididas por su firma? La objeción perspicaz planteada por una de las primeras personas en leer este artículo es enteramente legítima y amerita atención; quepa apuntar aquí además mi gratitud a ese lector o lectora.

Una primera respuesta sería que la relación entre la red de cuidado y el obrar no es biunívoca, y los modos en que la operación técnica de la forma hace aparecer a esa red no son homogéneos entre distintas escrituras. Es decir, por un lado, las obras que firman con su propio nombre esos distintos autores y autoras que a su vez pueden advertirse «detrás» de la obra «de Luy» no dependen forzosamente de la misma red de cuidado que sostiene la obra «de Luy»; y esto no porque las y los cuidadores no sean a su vez cuidados, sino porque eso no necesariamente queda en las mismas manos. Y, por otro lado, nada garantiza que diferentes obras hechas posibles por una misma red hagan presente del mismo modo esa condición; precisamente en esa divergencia reside la singularidad concreta de toda forma, al mismo tiempo que ello expresa que una misma causación no tiene efectos idénticos en todas partes. En tal sentido, sostener la referencia a la obra «de Luy» como foco de este artículo implica identificar aquellos textos y aquellas «escenas» (para seguir a Pauls) que vienen a nuestras manos adheridos al nombre de Luy como un insumo especialmente apto para las reflexiones desplegadas aquí.

<sup>1</sup> Se trata de un estafador portugués al que Luy conoce durante su breve prisión en Suiza, según explica Hernán (2020: 95). El recibo de la fianza de Luy está también entre los papeles insertos en el libro.

<sup>1</sup> El concepto de «materialidades del cuidado» proviene del trabajo de los llamados «nuevos materialismos» en las humanidades y las ciencias, que subrayan la agentividad de objetos inanimados en su ensamblaje con las demás entidades. Por lo que respecta a la posición de la escritura en ese giro, de lo que se trata no es de desplazar u olvidar el lugar de la lengua, sino de que ella ceda la posición soberana de privilegio de la que pudo gozar en el estructuralismo o postestructuralismo, para entrar en montajes complejos e indisciplinados con materiales no verbales, como en los propios «montajes de salud» (VV.AA., 2018: 1).



# #26

# EL NEOBARROCO Y LA REVOLUCIÓN DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN

**León Felipe Barrón Rosas**

*Universidad Autónoma de Querétaro, México*

<https://orcid.org/0000-0001-5544-3114>

Artículo || Recibido: 22/04/2021 | Aceptado: 02/12/2021 | Publicado: 01/2022

DOI 10.1344/452f.2022.26.11

[leon.felipe.barron@uaq.edu.mx](mailto:leon.felipe.barron@uaq.edu.mx)

Ilustración || © Ana Rodríguez – Todos los derechos reservados

Texto || © León Felipe Barrón Rosas – **Licencia:** Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || El presente trabajo tiene como objetivo analizar el concepto de revolución presente en el neobarroco de Severo Sarduy. En la obra del escritor cubano existe una preocupación profunda por replantear la idea de revolución en un contexto en el cual intelectuales como Octavio Paz anunciaron la muerte de ésta. Frente a este escepticismo respecto a lo revolucionario, Sarduy no optó por abandonar la idea de revolución, sino que la reelaboró a través de la combinación de una persistente crítica al capitalismo y la crítica a la metafísica occidental presente en la filosofía francesa de su época. La unión de ambas críticas es lo que hace peculiar su concepto de revolución, en el que también el lenguaje y el cuerpo tienen un lugar central para plantear lo revolucionario.

**Palabras clave** || Neobarroco | Revolución | Crítica anticapitalista | Crítica a la metafísica occidental | Lenguaje | Cuerpo

**Abstract** || The aim of this paper is to analyze the concept of revolution that is present in the neobaroque of Severo Sarduy. There is, in the work of the Cuban writer, a deep concern for redefining the idea of revolution in a context in which intellectuals like Octavio Paz announced its death. Facing this skepticism regarding the revolutionary, Sarduy did not opt for abandoning the idea of revolution, but he reworked it through the combination of a persistent critique of capitalism and the critique of western metaphysics that was present in French philosophy of his time. The union of both critiques is what makes his concept of revolution peculiar, in which language and body have a central place to raise the revolutionary.

**Keywords** || Neobaroque | Revolution | Anti-capitalist critique | Western metaphysics critique | Language | Body

**Resum** || El present treball té com a objectiu analitzar el concepte de revolució present en el neobarroc de Severo Sarduy. En l'obra de l'escriptor cubà existeix una preocupació profunda per replantejar la idea de revolució en un context en el qual intel·lectuals com Octavio Paz van anunciar la mort d'aquesta. Davant d'aquest escepticisme respecte a allò revolucionari, Sarduy no va optar per abandonar la idea de revolució, sinó que la va reelaborar a través de la combinació d'una persistent crítica al capitalisme i la crítica a la metafísica occidental present en la filosofia francesa de la seva època. La unió d'ambdues crítiques és el que fa peculiar el seu concepte de revolució en el qual el llenguatge i el cos també tenen un lloc central per a plantejar allò revolucionari.

**Paraules clau** || Neobarroc | Revolució | Crítica anticapitalista | Crítica a la metafísica occidental | Llenguatge | Cos

## 0. Introducción

En la introducción de su libro *La polis literaria* (2018), Rafael Rojas menciona que la literatura latinoamericana después de la Revolución cubana estuvo enmarcada en el contexto de lucha contra las dictaduras por parte de los diversos grupos de izquierda inclinados hacia el socialismo y la democracia. Sin embargo, no podría asegurarse que en esta literatura estuviesen enteramente asimiladas las políticas emanadas desde la isla, puesto que «Cada uno de los escritores latinoamericanos desarrolló un concepto de Revolución» (2018: 12). Este es el caso de Severo Sarduy, quien en sus ensayos «El barroco y el neobarroco» (1972) y *Barroco* (1974), presentó su estética neobarroca ligada al concepto de revolución. Al final de ambos textos, Sarduy describió al barroco como «Barroco de la revolución». No obstante, la crítica centrada en la obra del escritor cubano generalmente toma este aspecto como algo tangencial y, por tanto, hace una lectura de los elementos organizadores de la estética neobarroca desligada del concepto de revolución. Esto ha tenido generalmente como consecuencia una lectura de la obra sarduyana desligada de su contexto de producción y de las polémicas intelectuales en Latinoamérica respecto a los movimientos sociales relacionados con lo revolucionario. El trabajo de Rafael Rojas es una excepción y, por tal motivo, se vuelve una referencia necesaria con la cual se discute.

Este trabajo<sup>1</sup> tiene la mira puesta en leer el neobarroco de Sarduy considerando el concepto de revolución como aspecto central y motivador de la propuesta entera del neobarroco, con lo cual se llega a la conclusión de que la obra del escritor cubano debe ser comprendida a partir de este elemento que le da forma. Una lectura de este tipo implica situar, primeramente, al neobarroco en el espacio de discusión donde se produjo, para así considerarlo como una propuesta estético-ideológica interesada por las problemáticas políticas de su momento.

Que la crítica lea generalmente el neobarroco obliterando la revolución se debe probablemente a que Sarduy no dio una definición extensa de lo que entendía por ésta. En este sentido, el aporte de este trabajo consiste en realizar un rastreo de la configuración de este concepto a través de algunos de sus ensayos y entrevistas. De este modo se articularán los elementos que integran la noción de revolución; algunos de ellos provienen de una lectura muy particular del marxismo y de la integración a ella de conceptualizaciones provenientes del posestructuralismo, en particular de las obras de Jacques Derrida y de Michel Foucault. Es de remarcar que el marxismo es algo escasamente mencionado al abordar el neobarroco; por el contrario, la presencia posestructuralista ha sido largamente mencionada; sin embargo, se hace de un modo aislado y desvinculado de la voluntad subyacente en el neobarroco de replantear lo revolucionario. La lectura que hacemos aquí integra ambos espectros teóricos.

El camino trazado para el desarrollo de lo anterior tiene como punto de arranque una comparación entre dos posturas relacionadas con el concepto de revolución. Una es representada por Octavio Paz y la otra por el propio Sarduy. Aunque ambos tenían grandes afinidades estéticas e ideológicas, lo cual les permitió una relación de amistad estrecha, su lectura

de lo revolucionario es diferente. Al final de su vida, el primero anunció la muerte de la revolución, mientras que el segundo no desistió de ella; sin embargo, es necesario señalar que ambas apreciaciones sobre la revolución parten de una crítica a los resultados de los movimientos históricos revolucionarios; sin embargo, a pesar de partir de una crítica a la revolución, su conclusión es diferente. Al contrastar el abandono pазiano de la revolución con la persistencia y voluntad de reelaborarla conceptualmente en la dimensión estética, por parte de Sarduy, el neobarroco queda situado en el horizonte de las polémicas latinoamericanas sobre lo revolucionario. La justificación de elegir a Paz para analizar el concepto de revolución mediante una comparación radica principalmente en el peso que tuvo el mexicano en el espacio intelectual latinoamericano para interpretar los fenómenos sociales revolucionarios, y porque su postura final sobre la revolución contrasta fuertemente con el deseo de no abandonar la revolución y rescatarla mediante su reformulación. Este es el principal objetivo del primer apartado.

En el segundo apartado se profundiza en la relación existente en el neobarroco entre el marxismo y las teorías posestructuralistas. Aquí, se vuelve importante la obra de Bolívar Echeverría, pues fue quien logró capturar de gran manera los rasgos de afinidad que tiene el neobarroco como crítica a la modernidad capitalista y el marxismo. Si bien existen análisis sobre la lectura realizada por Echeverría al neobarroco, la diferencia con aquellos trabajos y éste radica en el análisis de textos del filósofo marxista que no refieren al neobarroco de Sarduy, pero que permiten ahondar más en su lectura particular del marxismo.

Por último, se analiza cómo el concepto de revolución del neobarroco integra la pretensión de una transformación radical de lo social, que para Sarduy se estructura a partir de una escritura que da forma al «fundamento epistemológico» de la vida burguesa, y la revolución del sujeto, donde el cuerpo adquiere un rol fundamental. Así, quedan comprendidas dos transformaciones frecuentemente separadas: la de lo macro y la de lo micro.

El concepto de revolución en el neobarroco es insoslayable; por ello la importancia de interrogarse sobre la construcción y el significado de ella en la obra del escritor cubano para comprender su aporte en un contexto de desconfianza hacia lo que se anunciaba como revolucionario. Su posicionamiento respecto a la revolución cumplía con el objetivo de replantear la revolución después de la revolución, así como al sujeto revolucionario, pues pareciera que la tesis que subyace en el neobarroco respecto a esto es que no puede haber revolución sin una revolución del sujeto y del lenguaje.

## **1. Severo Sarduy y Octavio Paz: la duda sobre la persistencia o el fin de la revolución**

En uno de los varios textos breves escritos por Severo Sarduy a manera de imágenes que podrían ser descritas como autobiográficas, y reunidos por Gustavo Guerrero en la compilación de su *Obra Completa* (1999a) bajo el

título *Autorretratos*, el escritor cubano plasmó la afinidad que había entre él y Philippe Sollers, así como su «complicidad» y «fidelidad» hacia Octavio Paz. Con el escritor y teórico francés tenía varios intereses en común, uno de ellos fue la reflexión en torno al concepto de revolución y su relación con el lenguaje<sup>2</sup>; con el segundo compartía la atracción y el gusto por «el pensamiento asiático» (2002: 27).

*Paz en Oriente* (1990) es otro texto donde Sarduy evocó al autor de *Corriente alterna*; ahí recogió la interpretación paziana sobre la obra *Novia desnuda por sus solteros* de Marcel Duchamp. En el mismo texto, Sarduy destacó cómo el poeta mexicano dejó ver «el poder, hasta entonces solapado o invisible, de una ilusión» (2002: 28). La ilusión referida era aquella que designaba al castrismo como «un nuevo humanismo, una invención americana, una libertad o una democracia» (28). La lectura de Sarduy sobre el nobel mexicano reflejaba su postura ante la Revolución cubana, tema prácticamente ausente en sus publicaciones realizadas después de dejar la isla, excepto en este escrito donde surge bajo el pretexto de hablar de lo ilusorio de algunos hechos dados como verdades.

Su posicionamiento respecto al régimen cubano lo expresaba Severo Sarduy generalmente en lo privado (Rojas: 2013), tal como se ve en el ensayo «Plumas, sí: *De donde son los cantantes* y Cuba» de Roberto González Echevarría (2002). El crítico cubano y amigo de Sarduy incluyó en su texto fragmentos de la correspondencia sostenida entre ellos; en esas cartas manifestaba su posición sobre la política de la isla. Si en los momentos inmediatamente posteriores a la Revolución cubana, Sarduy expresó su entusiasmo por ella, especialmente en sus textos de crítica plástica<sup>3</sup>, escritos antes de salir de la isla y poco después, para inicios de la década de los noventa era evidente que ese ánimo se había esfumado enteramente. Su crítica al régimen socialista cubano la manifestó en unas escasas, pero contundentes líneas de *Paz en Oriente*, donde retrató a la Revolución cubana como una ilusión, como se lee en sus palabras citadas unas líneas arriba.

Para 1990, año de la entrega del Premio Nobel a Octavio Paz y fecha del escrito *Paz en Oriente*, la intelectualidad latinoamericana, que en los sesenta había apoyado la Revolución cubana, llevaba bastantes años desencantada de ella, especialmente por sucesos como el famoso «Caso Padilla». Para ese año, varios escritores cubanos se encontraban en el exilio debido a su postura confrontada con la política de la isla. Dentro de esa lista se hallaban el propio Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Lorenzo García Vega, entre otros. A este contexto latinoamericano se sumaba la reciente caída del Muro de Berlín y el panorama político internacional que constataba el fracaso de la Unión Soviética y el *socialismo real*.

Al escenario político e ideológico en el cual Severo Sarduy escribió sobre Octavio Paz, habría que añadir el desencanto y la desconfianza hacia el proyecto civilizatorio de la modernidad reflejados en las teorías posmodernas, y el triunfo de la globalización neoliberal, que para este momento había dejado de tener un antagonista que ejerciera resistencia a su despliegue global. Pese al contexto desolador producido por la caída de



las ilusiones de la modernidad y la decepción producida por el *socialismo real*<sup>4</sup>, Severo Sarduy se atrevió a utilizar un concepto fundamental de la modernidad para adjetivar el trabajo crítico del poeta mexicano: *revolución*. De acuerdo a él, Paz había realizado una lectura «revolucionaria» de la pintura de Marcel Duchamp. Aunque en primera instancia pareciera que no hay relación entre la idea de revolución dentro de lo estético y la revolución como producto de la lucha social, habría que subrayar que para el escritor cubano sí existía dicha relación. Desde sus textos de juventud hasta estos años, el concepto de revolución estuvo siempre presente en su producción estética. Es precisamente «la ubicuidad tópica de la revolución», que describió Reinhart Koselleck<sup>5</sup> (1993: 67), la que le permitió a Severo Sarduy subrayar la dimensión revolucionaria del neobarroco y vincularla con la producción de saberes en otros ámbitos. En su obra quedan referidos varios tipos de revolución como la cosmológica, la estética, la del lenguaje, la de los cuerpos y, por supuesto, la revolución entendida a partir de la lucha de clases. Es por esto último que el escritor cubano pudo escribir:

[...] ser barroco hoy significa amenazar, juzgar, y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad (1999b: 1250).

En esta definición del ser barroco como ser contrapuesto al orden social estructurado por la vida burguesa centrada en la acumulación de capital, el neobarroco se presenta como una vía que amenaza desde los signos, pues si el orden del mundo se gesta a través de ellos, una revolución necesariamente debe estar dirigida a un reordenamiento de los mismos.

Pese a que la idea de revolución en el neobarroco tiene un peso enorme, generalmente es reducida a esta cita:

Barroco que en su acción bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley trasgredida. Barroco de la revolución (Sarduy, 1999b: 1404).

Con este fragmento concluye el ensayo *El barroco y el neobarroco* publicado en 1972 y se reitera, porque la escritura neobarroca es repetitiva, en las últimas líneas de *Barroco* de 1974. La idea de revolución barroca expuesta en estos trabajos contrasta notablemente con aquella que Rafael Rojas describe en *La polis literaria* para hablar de la obra del escritor cubano. En cierta medida, Severo Sarduy comparte la idea paziana de que las revoluciones se transforman en dictaduras sangrientas que provocan el retorno de lo reprimido. Como señala Rafael Rojas: «Sarduy no niega que la revolución tenga un efecto liberador, pero piensa, psicoanalíticamente, que esa liberación desata atavismos reprimidos» (2018: 249). Sin embargo, cuando Sarduy apuntala al neobarroco como una estética revolucionaria, lo hace desde otras claves interpretativas de la idea de revolución. El neobarroco no sigue la misma concepción de ésta como acontecimiento desencadenador de actos de represión, censura y opresión. Sarduy criticaba a todo tipo de revolución que concluyera en «fobias, compulsiones, agresividades, ansiedad, toda una serie de infatuaciones o

inseguridades, arrogancias o autocastigos que saltan sobre el sujeto» (en Rojas, 2018: 248), por consiguiente, ésta no podría ser la línea interpretativa de la revolución neobarroca.

La obra de Sarduy se sumó a las discusiones políticas e ideológicas del momento en Latinoamérica, y recuperó la noción de revolución en un momento en el que Octavio Paz consideraba que los movimientos revolucionarios acontecidos en el siglo XX habían llevado únicamente a la creación de regímenes autoritarios. La palabra revolución para Paz se había convertido en la «forma demagógica de nombrar distintos tipos de dictadura» (Rojas, 2018: 24).

*Paz en Oriente* quizá fue escrito por Sarduy a la par de la lectura de *Poesía, mito, revolución* del poeta mexicano, quien lo redactó a razón de la recepción del premio *Alexis de Tocqueville* en 1989 en Francia. En este discurso publicado en el número 152 de la revista *Vuelta*, el nobel mexicano describió la idea de revolución como elemento propio y esencial de la modernidad. La revolución en la época moderna causaba fascinación, tenía «una atracción magnética» que hacía de ella el eje rector de las sociedades, por ello se constituyó como «la religión pública» (1989: 9).

En la revolución se mezclan dos formas de experiencia de la temporalidad: la de la historia, y la del mito, según Paz, «Hija de la historia y de la razón, la Revolución es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitable; hija del mito, la Revolución es hija del tiempo cíclico» (1989: 9). Trepada sobre los hombros de la razón ilustrada, la revolución ha desplegado una marcha progresiva a través de la cual se han catalizado los procesos modernizadores, aquellos descritos por Marshall Berman (2010) como una «vorágine». El tiempo lineal instaurado por las revoluciones ilustradas o racionales establece un vínculo particular con el pasado. Por esto Jürgen Habermas precisaba lo siguiente: «el término [modernidad] aparece en todos aquellos periodos en que se formó la conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad» (2004: 54). En la modernidad se politiza e ideologiza el tiempo; éste con todas sus connotaciones filosóficas, políticas e ideológicas en la modernidad se redujo a otra palabra: *progreso*.

La repetición contenida en el mito se convierte en algo negativo, representa el estancamiento y la ausencia de progreso, a su vez, significa la imposibilidad de alcanzar las promesas modernas de bienestar y abundancia. Por ello, Octavio Paz señalaba lo siguiente: «La naturaleza de la Revolución es dual pero nosotros no podemos pensarla sino separando sus dos elementos y desechando el mítico como un cuerpo extraño» (1989: 9). La revolución para Paz también es mito, en su seno germina el deseo de un regreso al origen: momento en el cual la desigualdad y la injusticia aún no se hacen presentes. Todo acontecimiento revolucionario ha partido de esa aspiración utópica; sin embargo, en algún punto el tiempo del mito es reemplazado por la temporalidad histórica. Paz señalaba:

[...] la Revolución comienza como promesa, se disipa en agitaciones frenéticas y se congela en dictaduras sangrientas que son la negación del impulso que la encendió al nacer. En todos los movimientos revolucionarios el tiempo sagrado

del mito se transforma inexorablemente en el tiempo profano de la historia (1989: 10).

Siguiendo a Paz, la historia nace en el momento en el que alguien dice «esto es mío» (1989: 9), es decir, con el surgimiento de la propiedad privada; en ese preciso momento nace la injusticia y la desigualdad. La historia es el relato secularizado de la revolución y es, a la vez, el tiempo del nacimiento de la opresión. Para el autor de *El arco y la lira*, las revoluciones del siglo XX habían sido subsumidas por la inercia del tiempo histórico; la ausencia del mito en su desarrollo, ineludiblemente, las llevó a abandonar las promesas y utopías con las que habían iniciado: las revoluciones se anunciaban como procesos emancipadores; sin embargo, concluyeron negando su primer impulso y generando nuevas formas de opresión y control.

Para Paz, el año de 1989 anunciaba «el fin de una era: presenciamos el crepúsculo de la idea de Revolución» (1989: 11). Con esto, el poeta mexicano parecía despedir a uno de los motores principales de la modernidad. Mientras Octavio Paz anuncia la muerte de la idea de revolución, Severo Sarduy no renunciaba a ella. Así como se muestra un vínculo filial en *Paz en Oriente*, también se trasluce un límite en su complicidad delineado por la persistencia de la revolución en la escritura de Sarduy.

La diferencia de los posicionamientos frente a la idea de revolución de Paz y Sarduy puede explicarse a través de la crítica realizada por Bolívar Echeverría a la postura paziana. El filósofo marxista consideraba que en las ideas de Paz se ausentaba la voluntad de diferenciar entre el mito revolucionario y la idea de revolución. También señalaba, con extrañamiento, que en una época marcada por «cambios radicales e insospechados» se mencionara la muerte del concepto de revolución. Resultaba paradójico hablar, como lo había hecho el nobel mexicano, del ocaso de la revolución en un momento en el que se hacían más notorios los cambios sociales en «el conjunto de la vida civilizada» (2018: 25), propiciados por la marcha de la revolución moderna capitalista.

Si Severo Sarduy no abandonó la idea de revolución fue quizá porque consideraba que la desilusión provocada por las revoluciones no necesariamente debía llevar a su negación, sino a su reelaboración conceptual. Echeverría se cuestionaba lo siguiente frente a la actitud de Octavio Paz:

¿Despejarse la cabeza de ilusiones revolucionarias absolutistas tiene que significar para la izquierda un abandono de su orientación revolucionaria? ¿O puede ser, por el contrario, una oportunidad de precisar y enriquecer su concepto de revolución? (2018: 27).

Frente a este dilema de las izquierdas y contrariamente a la postura de Paz, Sarduy se decantó por reivindicar la revolución desde el neobarroco y, con este movimiento, la estética sarduyana se declaraba como netamente moderna. En este sentido, no podría hablarse de una estética posmoderna (tal como lo hacen: Kushigian, 1999; Castañón, 1999; Santí, 1980; Chiampi, 2001) porque la presencia del concepto de revolución la acota dentro de lo

moderno. Al neobarroco no habría que criticarlo exclusivamente desde la forma, sino desde lo que motiva esa forma. En el neobarroco, el motivo y la forma se funden, revolución y estructura se determinan mutuamente, haciendo posible hablar de una técnica neobarroca<sup>6</sup>. El concepto de revolución, con la plasticidad que le ha caracterizado en la historia de la modernidad, adquiere otra dimensión en el neobarroco; en él, el lenguaje y el cuerpo tienen un carácter expresamente revolucionario; a través de ellos se plantea la posibilidad de derrumbar aquello que Sarduy denominó el «espacio mental burgués» y el «fundamento epistémico que lo sostiene».

## 2. La revolución después de la revolución

Rafael Rojas subraya en *La vanguardia peregrina* (2013) que Bolívar Echeverría toma el neobarroco sarduyano con la intención de explorar la posibilidad de existencia de otras modernidades. La lectura hallada en *La modernidad del barroco* (1998), así como en *Modernidad y blanquitud* (2010), sobre lo barroco tiene diversos puntos de encuentro con el neobarroco de Sarduy. Aunque las referencias al escritor cubano son pocas en estos textos del filósofo marxista, la idea anterior se puede sostener con una lectura entrecruzada, algo ya realizado de manera sintética, pero muy sugerente, por Gustavo Guerrero en «Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco en la América Latina de fines del siglo XX», donde el crítico venezolano señala: «el filósofo ecuatoriano construye su teoría como situándose por momentos en la continuidad de las ideas del escritor cubano, o incluso como si tratara de prolongar algunos de sus hallazgos» (2016: 101). Una lectura más amplia que entrelace la obra de los dos autores resulta necesaria. Por lo pronto, tomo algunos aspectos de la obra de Bolívar Echeverría para extender la comprensión de la idea de revolución en el neobarroco, tomando en consideración la idea de Gustavo Guerrero de que en algunos momentos la propuesta del filósofo naturalizado mexicano pareciera una extensión de ideas arrojadas anteriormente en la obra de Severo Sarduy.

En «Modernidad y revolución», Bolívar Echeverría se pregunta:

¿En qué medida la idea de revolución que emplea Marx –la misma que de alguna manera ha dominado en la historia del socialismo y del comunismo durante todo el siglo XX, y que ha permeado en general todo el discurso político contemporáneo– es una idea en la cual está en juego el problema, planteado por la Escuela de Frankfurt, de un rebasamiento insuficiente de la idea espontánea de revolución que es propia de la modernidad burguesa capitalista? ¿En qué medida, por lo tanto, la idea misma de revolución debe ser representada y replanteada en toda su radicalidad? (1998: 67).

La forma de plantear estas preguntas indica que la noción de revolución en Marx y, por consiguiente, la del pensamiento emanado de él, ha estado impregnada por la lógica burguesa, incluso cuando se esperarí una escisión radical respecto a ella; no obstante, para Bolívar esto no ha sido así. Al contrario de lo esperado, el socialismo y el comunismo han abrevado del concepto de revolución generado por la modernidad capitalista. Pero lo interesante aquí, es la urgencia de replantear la idea de revolución, algo que realizó Severo Sarduy al integrar elementos del marxismo con la crítica a la metafísica occidental y al logocentrismo.

Las ideas que dieron sustento al neobarroco se fueron forjando en las publicaciones que realizó Sarduy en la revista *Mundo Nuevo* en los años sesenta. Estos escritos fueron reunidos y publicados en 1969 bajo el nombre *Escrito sobre un cuerpo*, libro que para el cubano tenía dos ejes motores, tal como se lo explicó en una entrevista a su amigo y director de *Mundo Nuevo*, Emir Rodríguez Monegal. El primero de ellos era la relación cuerpo-escritura; el segundo, no es tan evidente a pesar de ser nodal para una lectura del neobarroco como estética disidente producida por un escritor cubano exiliado en un contexto caracterizado por un deseo teórico de relectura de Marx. En el siguiente fragmento de la entrevista con Rodríguez Monegal, Sarduy explica ese segundo eje de este modo:

Pero el libro tiene, o quisiera tener, otro módulo teórico. Sería el siguiente: el soporte de la burguesía no sería el carácter factual de un sistema económico, como hemos creído, practicando una lectura un poco directa, digamos, de Marx, sino un sistema de escritura. Uno de los sucedáneos de este sistema de escritura es precisamente la economía. Es decir, hay un tipo de escritura que sirve de sustrato epistémico a la burguesía, a todo sistema instaurado. La economía no es más que una de las cifras visibles de este código central. Minando la escritura, practicando la transgresión de sus leyes, desmoronamos todo el edificio del pensamiento común. A la pregunta frecuente: ¿Para qué sirve la literatura?, podríamos responder: ¿Para qué sirve todo lo que no es literatura, incluida la narrativa tradicional? Todo lo que no es literatura no hace más que trabajar, reiterándola en su funcionamiento, al nivel de las escrituras manifiestas, no al nivel de la verdadera escritura central que consolida al régimen y sustenta sus redes subyacentes. Por supuesto, no hablo de la burguesía de un lado o del otro, sería simplificar mucho las cosas. Hablo del espacio mental burgués (Sarduy, 1970).

Lo primero que salta a la vista de lo anterior es la referencia a Marx, esto es algo que poco se lee en la obra ensayística de Sarduy; sin embargo, es remarcable pues nos habla de las coordenadas de pensamiento con las cuales armó el andamiaje de su neobarroco revolucionario. Cuando Sarduy escribe: «barroco que recusa toda instauración, que metaforiza el orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida» (1999b: 1253), ese dios y esa ley es el espacio semiótico que sirve como «fundamento epistemológico» a la vida burguesa, ese fundamento es «la entidad logocéntrica» mencionada anteriormente. Las palabras de Sarduy en la cita anterior contienen una lectura muy particular de Marx para ese momento: el filósofo alemán es leído a través de la deconstrucción de Jacques Derrida, quien para ese momento aún no había escrito *Espectros de Marx*<sup>7</sup>. Sarduy describe a la economía como producto de un sistema de escritura ubicado a manera de centro u origen rector de lo social; esto quiere decir que el aspecto material de lo económico se sustenta en una producción simbólica anterior: el «fundamento epistemológico» al cual se refiere. La relación entre escritura y episteme que realiza el escritor cubano remite a lo que Derrida planteó al respecto en *De la gramatología*: «la escritura es la condición de la episteme» (2010: 37). Puesto así, es más factible comprender por qué Sarduy apunta a que hay una escritura que «sirve de sustrato epistémico a la burguesía». Desde la perspectiva revolucionaria de Sarduy, esa escritura debe ser minada, y el modo de hacerlo es contraponiendo otro tipo de escritura: la neobarroca.



La postura anterior no implicó un simple movimiento en donde ahora la estructura quedaba determinada por la superestructura, ya que ambas son tomadas como producto de esa «escritura central». Al situar el soporte de la burguesía en una escritura y no inmediatamente en lo económico, Sarduy buscó ligar la crítica a la economía política con la crítica a la metafísica occidental, desarrollada como una crítica al logocentrismo por Derrida. La crítica a la economía política emprendida por Marx, sin ser desplazada, le abre lugar a la crítica al logocentrismo, y esto es así porque para Sarduy la economía política se estructura previamente desde una metafísica. Vista de este modo, la economía burguesa a la cual el neobarroco se encarga de amenazar es otra de las manifestaciones del logocentrismo que bien podría nombrarse en este caso como un *capitalogocentrismo*.

En *El discurso crítico de Marx* (1986), escrito antes de sus análisis sobre el barroco, Bolívar Echeverría sugiere algo similar: la importancia del trabajo de los signos en un proyecto que tiene en mente la idea de revolución. Para él existía, igualmente, una relación entre la «praxis social» y el campo semiótico. Para que una teoría pueda ser realmente revolucionaria debe remover los fundamentos codificados en el lenguaje sobre los que se han construido las teorías anteriores:

La «verdad» de la producción teórica sólo puede consistir en su «poder» revolucionario específico, es decir, en la realización concreta, en su plano conceptual, de esa reestructuración o transformación radical del campo semiótico que es esbozada por el proceso revolucionario y que debe desarrollarse como componente esencial del mismo. [...] Así, de lo que se trata para la teoría, si pretende ser «verdadera», es de ser revolucionaria: de intervenir en el sentido del proceso que decide las posibilidades de su trabajo específico (2017: 56).

Una filosofía revolucionaria reestructura el campo semiótico que le precede. Todo acto revolucionario, desde lo teórico, tiene como tarea imprescindible el trabajo con los signos y la comprensión del espacio simbólico del contexto en el que se sitúa. Así como hay literatura que repite los valores de la modernidad burguesa, también hay una filosofía que hace lo propio. Lo rescatable de esta última parte de Echeverría es la idea que comparte con Sarduy sobre el trabajo con los signos; éste es esencial dentro de una voluntad revolucionaria. Para Sarduy, la literatura tradicional, entendida como aquella que trabaja con los valores burgueses, especialmente los del realismo, al igual que todo lo que no es literatura mantiene el funcionamiento del «espacio mental burgués».

La relación que tuvo el escritor cubano con el grupo *Tel Quel* incidió en la estructuración de varias de las ideas motores del neobarroco, en gran medida esa relación permitió el contacto del escritor cubano con la obra de Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, Roland Barthes, entre otros. Sarduy llegó a afirmar que debía a ese vínculo su acercamiento al marxismo, el psicoanálisis y la lingüística, teorías sin las cuales nadie «puede llegar a una crítica seria» (1999b: 1825). A pesar de esto, su relación con el ámbito teórico francés del momento también se traducía en una apreciación crítica de los movimientos ideológicos del grupo *Tel Quel* del cual se consideraba tan solo un acompañante. Como Sarduy lo decía: «hice muy bien en *no seguir* sus virajes políticos e intelectuales, que llegaron a una burda expresión de la moda y que ha

llevado a muchos de ellos a la práctica de una literatura del chisme, la anécdota fácil, cuando no a la calumnia o a la denuncia» (1999b: 1825). Por lo anterior, no se puede considerar el desarrollo de la estética neobarroca a la par de los cambios teóricos y políticos del grupo *Tel Quel*. Aunque se aprecie en su interior una asimilación de algunos conceptos posestructuralistas, estos no funcionan como herramienta conceptual de fácil y directa aplicación porque son recontextualizados bajo las pautas del barroco latinoamericano; por tanto, intentar verificar si en el neobarroco están bien comprendidos y aplicados los conceptos de Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Julia Kristeva e, incluso, Mijaíl Bajtín, como lo hace Pierrette Malcuzyński (1994) sobre los últimos dos, redundaría en una labor puntillosa y sutil, pero inútil.

Para Rafael Rojas, un amigo cercano de Severo Sarduy y a quien consideró su maestro, Roland Barthes:

como muchos de sus contemporáneos, pensaba entonces que la economía política de los símbolos, correspondiente a la nueva fase capitalista, demandaba una revolución del concepto *revolución*, entendido a la clásica manera leninista, maoísta o fidelista. Los nuevos sujetos revolucionarios no soportaban, ya, la vieja fórmula de definición totalizante u homogeneizadora del «proletariado» o el «pueblo» y exigían una pluralización civil y moral, donde cupiera esa tribu de enanos, bohemios y *drag queens* que retrataba Fellini y Sarduy (2013: 85).

El historiador cubano escribe esto en relación al texto *La cara barroca* de Barthes, donde el semiólogo francés etiquetó a la novela *De donde son los cantantes* como revolucionaria (1994a: 283). Esta novela de Sarduy es un espacio escritural donde el significante se vuelve «oblicuo» y, por consiguiente, pierde toda referencialidad. Todo se resume y reduce al lenguaje, «no hay nada detrás del lenguaje», decía Roland Barthes. Para los posestructuralistas y para Sarduy era necesario liberar al significante de la «hegemonía de fondo, del significado o del campo semántico previamente ideologizado» (Rojas, 2013: 84). En este sentido la palabra revolución debía pasar por el mismo proceso, era necesario liberarla de las anteriores presuposiciones ideológicas que la constreñían. La estética sarduyana rescata a la revolución de los resultados de la propia revolución establecida como el orden hegemónico. En el ámbito del lenguaje, como explicaba Barthes, la revolución inicia con una voluntad acrática, en contra de la *doxa*: el orden del código; sin embargo, cuando la revolución se encamina del margen hacia el centro excluye de sí el deseo impugnador y su lenguaje se torna encrático (1994b: 129), en otras palabras, se convierte en la lengua de un Estado regulador y en el modelo ideológico del lenguaje. En este sentido, el neobarroco es un lenguaje acrático y busca mantenerse así.

## 2.1. La revolución neobarroca del lenguaje y el cuerpo

La revolución burguesa posee tintes metafísicos: propone una nueva esencia de lo humano vinculada con una reorganización del mundo natural. La revolución es producida, y a la vez produce, un tipo de sujeto particular. El sujeto de la revolución burguesa es capaz de crear lo nuevo de la nada, puede disolver las formas de vida tradicionales y reorganizar lo social, lo

político y lo económico desde la lógica de la acumulación de capital. Esta manera de producir ejemplifica la forma «clásica» de trabajo (Sarduy: 1402), y funda una temporalidad homogénea y totalmente abierta al futuro. El individuo enajenado en la producción sólo puede existir en un mundo

donde rige la economía mercantil de corte capitalista, es decir, centrada en torno a un sujeto absolutamente creador —el valor que crea *ex nihilo* más valor, el capital o dinero que se autoincrementa milagrosamente— [...]. Ser creador consiste en poner valor (Echeverría, 1998: 69).

Este sujeto productor de valor tiene existencia en un tiempo que oblitera imperiosamente la tradición y el pasado; si llega a recurrir a él es en forma de folclor: ejemplificación de un pasado ya superado. En la modernidad capitalista la economía sustentada en el valor de uso es reemplazada por una donde prevalece la valorización del valor; este cambio exige un individuo con una subjetividad diferente.

Para Severo Sarduy, las sociedades capitalistas dieron a luz al *homo faber* «el ser-para-el-trabajo» (1999b: 1402); éste constituye la garantía del trabajo útil para la producción de plusvalía y acumulación de capital. La fuerza corporal de este sujeto ha tenido como finalidad la creación de valor. Dentro de un proyecto de modernidad alternativa, los dispositivos de control y disciplinamiento necesarios para la formación de este individuo son indefectiblemente impugnados, es decir, se aspira a reconfigurar la metafísica del sujeto de la modernidad capitalista. En la obra de Sarduy existe la voluntad de imaginar otro sujeto fuera de esta lógica, por tal motivo encontramos en sus novelas personajes que no responden a la metafísica del mundo moderno burgués. El máximo ejemplo de esto sería la figura del travesti, plasmada en una novela como *Cobra* y ampliamente comentada en su ensayo titulado *La simulación*.

La operación erótica de travestirse, de devenir continuamente otro, desarma las lógicas del poder económico el cual determina las posibilidades corpóreas del sujeto, delimitándolas al uso exclusivo de producción de capital. En este sentido, *Cobra* o el travesti es la imagen opuesta del *homo faber*. La transformación corporal, unida a la erotización de los cuerpos, se convierten en acciones de resistencia. Para Severo Sarduy:

Nuestro cuerpo es una máquina erótica que produce deseo «inútil», placer sin objetivo, energía sin función. Máquina de placer en constante gasto y en constante reconstitución. *Máquina barroca revolucionaria* que impide a la sociedad represiva su propósito (apenas) oculto: capitalizar bienes y cuerpo (Sarduy, 1976: 19).

El trabajo con el cuerpo y su conceptualización como máquina neobarroca revolucionaria en la obra de Sarduy, tienen una relación importante con un aspecto que Michel Foucault tenía en consideración: en un contexto de un proceso político, el «cuerpo es una de las piezas más importantes, sino esenciales» (1978: 105). El autor de *Vigilar y castigar* señalaba esto al momento de sostener también que en una sociedad capitalista «la dominación del cuerpo debía ser pesada, maciza, constante, meticulosa» (106). Pensar el poder en relación al cuerpo y no a las formas ideológicas era una manera de análisis incluso más materialista que el propuesto

tradicionalmente por el marxismo. Para Foucault, el marxismo había ocultado el análisis sobre el cuerpo, que sí estaba en Marx, en provecho de una reflexión sobre la conciencia y la ideología.

Sarduy encuentra en el cuerpo humano el resquicio para replantear el concepto de revolución y el espacio propicio para llevarla a cabo. Los cuerpos son barrocos porque tienden a producir y derrochar energía inútilmente. En esta característica corpórea ligada al erotismo y la sexualidad está el llamado a la desobediencia al sistema que regula y direcciona la energía a formas productivas. Pero el cuerpo barroco no sólo es retratado mediante la representación erótica de los personajes en las novelas de Sarduy. También en *Cobra* la escritura sobre el cuerpo, el tatuaje, vuelve a los cuerpos barrocos. Los cuerpos tatuados son cuerpos camuflados y el camuflaje, elemento relacionado al travestismo, es una forma de mimetismo ofensivo, es decir, en una acción de resistencia. La desnudez del cuerpo va desapareciendo y en su lugar aparecen los pliegues barrocos; el cuerpo se convierte en espacio de representación y simulación donde elementos disímiles como el jeroglífico, el arabesco, el arcoíris y el guion teatral se encuentran.

El neobarroco desde el espacio del lenguaje y los signos reelabora la imagen del sujeto formado por la economía moderna capitalista, «des-situándolo»: lo arrastra de un mundo clásico organizado a partir de una perspectiva única y centrada, donde el tiempo reinante es homogéneo y lineal, a uno barroco dominado por el deseo de «repetición y ruptura» (Sarduy, 1999b: 1228) de lo clásico. La repetición es consecuencia de una pulsión que se lanza en una búsqueda infructuosa del objeto perdido; sin embargo,

[la] constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esa repetición obstinada de una cosa inútil [...] es lo que determina al barroco en tanto que *juego* en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo* (1999b: 1251).

La repetición se convierte en juego y representación teatral: simulación que irrumpe en el flujo temporal de la realidad clásica sin ningún fin útil o de producción de valor. Por otro lado, la ruptura se origina a raíz de la desrealización de la forma clásica de producción y del sujeto que ésta necesita. El juego permite la apertura de una dimensión donde la seriedad de la vida productiva se pone en entredicho por medio de la parodia y el carnaval característicos del neobarroco. Las reglas quedan suspendidas para establecer otras. No obstante, para ello es preciso una reflexión anterior del sistema: la «escritura central» que se cancela en la simulación. Para Bolívar Echeverría, el juego «trae la experiencia de una pérdida fugaz de todo soporte» (2013: 190); a decir del escritor cubano, el «fundamento epistémico» de una realidad histórica se suspende en el juego, en la simulación y en la teatralidad.

El tiempo del neobarroco es el tiempo de la repetición o iteración por eso su escritura es repetitiva. Decía Severo Sarduy: «La repetición (también en el sentido que en francés tiene esta palabra: ensayo de una obra) es el soporte último de la imaginación sádica y, sin duda, el de toda perversión» (1999b: 1124). La perversión, para el escritor cubano, trasciende la forma

natural de la vida. La metáfora barroca, por ejemplo, es la trasgresión de la expresión natural denotativa del lenguaje, por ello señalaba en una entrevista: «Con la retórica barroca, el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y *natural* del lenguaje» (Sarduy, 1976: 18), esa función denotativa soporta «al buen sentido, moralista y *natural* en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación» (16). Esas formas son el resultado social de la vida moderna capitalista, dada como natural, ésta precisa de un lenguaje asertivo estructurado para satisfacer una economía del tiempo útil para el trabajo. Los elementos considerados por Severo Sarduy como barrocos: sustitución, proliferación, condensación, elisión, y digresión funcionan en sus novelas, por ejemplo, como modos de hacer fluir el tiempo narrativo de manera no lineal; incluso hay momentos en los cuales las digresiones son tan amplias que es fácil perder el hilo de los sucesos.

La estética neobarroca, desde su escritura repetitiva, también busca la fijeza: la detención del movimiento; sin embargo, esto no puede ser tomado de forma negativa, pues no se trata de un «quietismo indiferente o de un abandono del mundo», es decir, no es una evasión de la realidad, sino una «desviación esteticista de la energía productiva» (Echeverría, 2013: 186) donde los sujetos ya no son máquinas productoras de valor.

Cuando Severo Sarduy escribe «Barroco de la revolución» evoca un tiempo diferente al de la modernidad capitalista, centrado en «barrer todas las formas tradicionales para sustituirlas totalmente por otras nuevas» (Echeverría, 2013: 74). El neobarroco se estructura con la voluntad de ruptura, repetición y discontinuidad. Estos tres elementos se revuelven en el juego neobarroco a razón de hacer nacer un tiempo subversivo. Bolívar Echeverría, con un talante similar hablaba de dos tiempos en la experiencia humana: el «tiempo de la discontinuidad absoluta» y el de «la continuidad absoluta»; en el primero se revelan «momentos extraordinarios de la existencia histórica» en los cuales la vida cotidiana de la producción del trabajo se suspende y entra en cuestionamiento; en este tiempo se reestructura y asedia la identidad que la vida cotidiana impone al sujeto u *homo faber*; en el segundo, la existencia humana está condicionada por el tiempo del crear donde se reafirman los modos de vida existentes. El autor de *La modernidad de lo barroco* caracteriza el primer tiempo de manera similar a como lo hace la propuesta neobarroca, en cierta medida se puede apreciar en esa descripción la continuidad con las ideas del escritor cubano:

En el momento extraordinario, el código general de lo humano junto con la subcodificación específica de una identidad cultural concreta en una situación determinada —que son los que dan sentido y permiten el funcionamiento de una sociedad— entran a ser re-formulados o reconfigurados en la práctica, son tratados de una manera que pone énfasis en la función meta-semiótica (y metalingüística) de la vida como proceso comunicativo. En el tiempo de la rutina, en cambio, el uso que se hace de ellos es completamente respetuoso de su autoridad, concentrado en cualquier otra de las funciones comunicativas, menos la autorreflexiva (2013: 187).

Esta cita de Bolívar resulta bastante rica en un análisis contrastivo con la obra ensayística de Severo Sarduy. En primera instancia el momento extraordinario permite observar la estructura del lenguaje sobre la cual se sostiene la vida cotidiana del trabajo. Aquí toma gran sentido lo que el autor



de *Cobra* refiere cuando dice que el neobarroco con su «lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico» busca subvertir el «logocentrismo» condicionante y estructurador de la forma clásica de vida. El neobarroco se centra en su soporte lingüístico y, a razón de ello, pone atención al aspecto meta-semiótico y autorreflexivo del lenguaje, mermando la función comunicativa persistente en la vida rutinaria.

Para Severo Sarduy una manera de trasgresión se verificaba en el «pensamiento que se piensa a sí mismo» (1999b: 1128). La actividad de pensar por sí misma no es trasgresora, hay pensamiento que ayuda a reafirmar la vida burguesa capitalista. Sarduy señalaba:

(No hablo de la trasgresión pueril que es el «arte de denuncia»: el pensamiento burgués no sólo no se molesta, sino que se satisface ante la representación de la burguesía como explotación, del capitalismo como podredumbre). Lo único que la burguesía no soporta, lo que la saca de quicio es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino que escriba algo* (1129).

Evidentemente Sarduy buscaba posicionarse en un espacio aún más radical respecto a sus colegas escritores latinoamericanos, a varios de ellos los habría encasillado en ese acto pueril del «arte de denuncia». El realismo aun en su versión revolucionaria sirve de soporte a la identidad de la vida burguesa; ésta se reafirma en él. Este tipo de literatura se hace del código del lenguaje que sostiene la vida como «continuo absoluto», por esta razón se mantiene en un nivel donde la vida humana no queda enteramente cuestionada. Espacio, tiempo, sujeto y lenguaje son conservados.

La apuesta de Sarduy es por la producción de un arte no de denuncia, sino «del destronamiento y la discusión» que quiebre la homogeneidad del «fundamento epistémico» (1999b: 1252) de la vida rutinaria por medio de una *praxis*: la escritura neobarroca, desligada, por su puesto, de las técnicas establecidas y precodificadas por la modernidad burguesa. Por ello, el escritor cubano se pregunta: «¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco?» (1250). Con esta pregunta la escritura neobarroca es caracterizada como una «práctica», expuesta además como revolucionaria. Sarduy puede decir: «Barroco de la revolución» porque la estética neobarroca se asienta en el campo del quehacer social como técnica deconstructiva de los regímenes hegemónicos. Como señalaba Julia Kristeva: «El ejercicio del lenguaje como *práctica* supone un cambio en la concepción de la política» (1976: 80), por tanto, la lucha social es llevada al espacio de los signos y el concepto de revolución es reconfigurado desde ahí.

El neobarroco, en su aspecto reflexivo, teoriza sobre el campo de la vida social; cuestiona el tiempo, el trabajo, el lenguaje y al sujeto. Al tiempo que realiza esto, subraya el lazo existente entre la actividad humana y el ámbito semiótico. Para Sarduy, cierta literatura se relaciona con el mundo a guisa de reflejo pasivo, de una forma redundante en la cual no caben otras posibilidades, sino las establecidas; en ella el juego no tiene cabida. En este entendido, la poética sarduyana intenta reestructurar el campo de los significantes en un movimiento de negación de lo anterior.

### 3. Conclusiones

Leer el neobarroco de Severo Sarduy considerándolo como una propuesta estética que se asigna a sí misma como revolucionaria abre una vía de comprensión de la obra del escritor cubano que muchas veces se oblitera en pos de resaltar otros elementos que la constituyen. Su concepto particular y complejo de revolución surgió en un contexto especial de discusión política, ideológica y estética que involucró a una diversidad de intelectuales interesados en la reflexión acerca de las posibilidades de la revolución en un momento en el que las expectativas hacia las revoluciones gestadas desde las izquierdas se veían disminuidas. Leer el neobarroco obliterando su aspecto revolucionario derivaría en una interpretación desideologizante que únicamente dejaría al análisis su estructura compleja de escritura. Esto es lo que ha pasado con una parte importante de la crítica a la obra de Sarduy. El concepto de revolución que atraviesa toda esa escritura es el motivante de esta estética que se sumó a los debates teóricos de su época y con especial énfasis a los latinoamericanos, algo que comúnmente no se comenta, pues incluso se ha llegado a considerar a la obra de Sarduy como más cercana a las preocupaciones teóricas y estéticas francesas de su época. Aunque no se puede pasar por alto que Sarduy fue un lector muy cercano de las obras de los filósofos posestructuralistas, tampoco se puede olvidar que su acercamiento a estas se debió a una preocupación que tuvo como fin reflexivo lo latinoamericano y, especialmente, lo cubano. En el neobarroco confluyó la tradición barroca latinoamericana y el posestructuralismo francés, en esta convergencia la voluntad revolucionaria siempre estuvo presente.

El problema general de la crítica al neobarroco, cuando toma en consideración su aspecto revolucionario, es que recoge el término revolución y lo coloca exclusivamente en la esfera de lo estético para hablar de una escritura revolucionaria, lo cual deriva inmediatamente en la etiqueta de escritura experimental; también sucede que se toma la revolución como una mera referencia y no como una elaboración conceptual desde la estética que se fue construyendo en el trascurso de sus ensayos y su novelística. En este sentido este trabajo ha tenido la finalidad de dar cuenta de esa elaboración conceptual de la revolución dentro del neobarroco en el que se liga una crítica anticapitalista con la crítica a la metafísica occidental y al logocentrismo. Este replanteamiento de la revolución a través de estos elementos es un elemento central del neobarroco.

#### Bibliografía citada

- ASENSI, M. (2006): *Los años salvajes de la teoría*, Valencia: Tirant lo blanch.
- BARTHES, R. (1994a): «La cara barroca» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, 281-284.
- BARTHES, R. (1994b): «La división de los lenguajes» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, 119-134.
- BENJAMIN, W. (2018): «El autor como productor» en *Iluminaciones*, Barcelona: Taurus, 101-118.
- BERMAN, M. (2010): *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, D.F.: Siglo XXI.

- CASTAÑÓN, A. (1999): «Severo Sarduy: del barroco, el ensayo y la iniciación», en *Obra Completa, Tomo II*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid: ALLCA XX, 1644-1648.
- CHIAMPI, I. (2001): *Barroco y modernidad*, México: FCE.
- DERRIDA, J. (2010): *De la gramatología*, México, D.F.: Siglo XXI.
- DERRIDA, J. (2012): *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta.
- ECHEVERRÍA, B. (1998): «Modernidad y revolución» en *Valor de uso y utopía*, México, D.F.: Siglo XXI, 61- 76.
- ECHEVERRÍA, B. (2017): *El discurso crítico de Marx*, México: FCE.
- ECHEVERRÍA, B. (2013): *La modernidad de lo barroco*, México: Era.
- ECHEVERRÍA, B. (2018): *Las ilusiones de la modernidad*, Ciudad de México: Ediciones Era.
- FOUCAULT, M. (1978): «Poder-cuerpo», en *Microfísica del poder*, Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 103-110.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (2002): «Plumas, sí: De donde son los cantantes y Cuba» en *Crítica práctica/ práctica crítica*, México, D.F.: FCE, 214-243.
- GUERRERO, G. (2016): «Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco», en Ugalde, S. (ed.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*, México, D.F.: Siglo XXI, 101-118.
- HABERMAS, J. (2004): «Modernidad: un proyecto incompleto» en Casullo, N. (ed.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires: Retórica, 53-64.
- KOSELLECK, R. (1994): «Criterios históricos del concepto moderno de revolución», en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Ediciones Paidós, 67-86.
- KUSHIGIAN, J. (1999): «Severo Sarduy, orientalista posmodernista. En camino hacia la autorrealización. Un ménage a trois: *Cobra, Colibrí y Cocuyo*» en Sarduy, S. *Obra Completa, Tomo II*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid: ALLCA XX, 1605-1619.
- KRISTEVA, J. (1976): «Sujeto en el lenguaje y práctica política» en Verdiglione, A. (ed.), *Locura y sociedad segregativa*, Barcelona: Anagrama, 75-94.
- MALCUZYNSKI, P. (1994): «El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)», *Criterios*, 32, 131-170.
- Marx, K. (1974). *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*, Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- PAZ, O. (1989): «Poesía, mito, revolución», *Vuelta*, 152, 8-12.
- ROJAS, R. (2018): *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*, México: Taurus.
- ROJAS, R. (2013): *La vanguardia peregrina*, México, D.F.: FCE.
- ROMERO, C. (2007): *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- SANTÍ, E. M. (1980): «Textual politics: Severo Sarduy», *Latin American Literary Review*, 16, 152-160.
- SARDUY, S. (2002): *Antología*, México, D.F.: FCE.
- SARDUY, S. (1970): «Conversación con Severo Sarduy», entrevista de Emir Rodríguez Monegal, *Revista de Occidente*, 93, diciembre 1970, 315-343, [04/11/2021]
- <[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/entrevista\\_s/entrev\\_11.htm](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/entrevista_s/entrev_11.htm)>
- SARDUY, S. (1999a): *Obra Completa, Tomo I*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid: ALLCA XX.
- SARDUY, S. (1999b): *Obra Completa, Tomo II*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid: ALLCA XX.
- SARDUY, S. (1976): «Severo Sarduy: máquina barroca revolucionaria», entrevista, Fossey, J. M., entrevistador, en Aguilar Mora, J. (ed.), *Severo Sarduy*, Madrid: Ediciones Fundamentos, 15-25.

TRAVERSO, E. (2018): «*Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*», Ciudad de México: FCE.

<sup>1</sup> El presente artículo es resultado de una investigación más amplia titulada «Neobarroco y deconstrucción. Otra vía para pensar la identidad latinoamericana», auspiciada por el «Fondo para el Desarrollo del Conocimiento» (FONDEC-UAQ 2019/2021) de la Universidad Autónoma de Querétaro, México.

<sup>2</sup> Manuel Asensi en *Los años salvajes de la teoría* recuerda cómo en su momento el grupo telquelista abogaba por una revolución tanto social como estética (2006: 91). En 1968, durante los acontecimientos del mayo francés, mostraron a través de su revista *Tel Quel* la necesidad de pensar la revolución también en el orden simbólico y del lenguaje. Como señala Manuel Asensi sobre el grupo telquelista: «Parecía urgente replantearse la revolución después de la revolución» (2006: 50).

<sup>3</sup> El libro *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961* de Cira Romero nos deja un panorama amplísimo del trabajo de Severo Sarduy en sus primeros años de formación. En él hallamos sus primeros poemas, cuentos, así como crítica literaria y de arte, textos publicados en diversas revistas, diarios y suplementos culturales. En varios de estos textos de crítica de arte, Sarduy se muestra entusiasta con la Revolución e incluso considera la labor del escritor puede ser útil para los fines revolucionarios: «los escritores pueden ser sumamente útiles a la sociedad. Útiles precisamente en un proceso como éste que lleva la actual Revolución» (2007: 139).

<sup>4</sup> En su libro *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria* (2018) Enzo Traverso describe este contexto del siguiente modo: «Junto a la oficial y ya desacreditada historia monumental del comunismo, había un relato histórico diferente, creado por la Revolución de Octubre, en la cual se habían inscripto muchos otros acontecimientos epocales, desde la Guerra Civil española hasta la Revolución Cubana y Mayo del 68. [...] Tras la conmoción de noviembre de 1989, sin embargo, ese relato se desvaneció, enterrado bajo los restos del Muro de Berlín. La dialéctica del siglo XX estaba rota. En vez de liberar nuevas energías revolucionarias, el derrumbe del socialismo de Estado parecía haber agotado la trayectoria histórica del propio socialismo. La historia entera del comunismo quedaba reducida a su dimensión totalitaria» (2018: 25). Como señalaré poco más adelante esta interpretación de la historia fue interiorizada por varios intelectuales entre los cuales habría que añadir a Octavio Paz, pues el poeta mexicano terminó por reducir a los movimientos revolucionarios a totalitarismos.

<sup>5</sup> Koselleck en *Criterios históricos del concepto moderno de revolución* (1993) señala que el concepto de revolución en la modernidad se caracteriza por su plasticidad y en el trascurso de su escrito va señalando las diferentes connotaciones que ha adquirido ésta.

<sup>6</sup> Como dice Walter Benjamin en *El autor como productor*: «Con el concepto de técnica he nombrado aquel concepto que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato y, por tanto, materialista. Al mismo tiempo, dicho concepto de técnica depara el punto de arranque dialéctico desde el que es posible superar la estéril contraposición entre forma y contenido» (2018: 103)

<sup>7</sup> Es conocido que el abordaje de Marx por parte de Derrida no fue de manera pronta en su obra. *Espectros de Marx* no fue publicado hasta 1993, justo el año de fallecimiento de Severo Sarduy, aunque esto no significa que Marx no hubiera estado presente en sus obras anteriores, en ellas encontramos en repetidas ocasiones referencias a él; sin embargo, el trabajo más amplio y específicamente dedicado a Marx se encuentra en este libro del noventa y tres. Cuando señalo que Sarduy hace una lectura de Marx tomando la deconstrucción de Jacques Derrida es en el sentido de que el cubano consideraba que el orden impuesto por el capital está íntimamente ligado a los signos, mismos que dan forma al pensamiento burgués. Esto hace recordar *La ideología alemana* (2019) de Karl Marx, texto al que recurre en repetidas ocasiones Jacques Derrida en *Espectros de Marx* para decir en una de esas veces: «así por ejemplo se puede hablar de un discurso *dominante* o de representaciones *dominantes*, y referirse, así, a un campo conflictual jerarquizado sin suscribir necesariamente el concepto de clase social con el que Marx determinó tan a menudo, sobre todo en *La ideología alemana*, las fuerzas que se disputan la hegemonía» (69). Es de subrayar que aquí Derrida y, anteriormente Sarduy en su interpretación de Marx y el funcionamiento de la sociedad burguesa, se contraponen a la corriente althusseriana que en gran medida despreciaba esta parte de la obra temprana de Marx.

# #26

## UNA ERRANCIA VERTIGINOSA: ESCRITURA, COLECCIONISMO Y MEMORIA EN *LOS EMIGRADOS* DE W. G. SEBALD Y *HABLA, MEMORIA DE* VLADIMIR NABOKOV

**Mauro Espinosa**

*Universidad Nacional de Córdoba*

Artículo || Recibido: 11/06/2021 | Aceptado: 16/12/2021 | Publicado: 01/2022

DOI 10.1344/452f.2022.26.12

deucalion97@hotmail.com

Ilustración || © Nacho Gómez Sales – Todos los derechos reservados

Texto || © Mauro Espinosa – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



ISSN 2013-3294

191





**Resumen** || El presente trabajo se detiene en las discrepancias que subyacen a la genealogía articulada entre *Los emigrados* de W. G. Sebald y *Habla, memoria* de Vladimir Nabokov. A partir de una comparación detallada del abordaje escritural se evidenciará el punto de vista fatídico que la rememoración adquiere en la novela del autor alemán, alejándola del proyecto autobiográfico nabokoviano.

**Palabras clave** || Literatura comparada | Sebald | Nabokov | Coleccionismo | Memoria

**Abstract** || The present work focuses on the discrepancies that underlie the articulated genealogy between W. G. Sebald's *The Emigrants* and Vladimir Nabokov's *Speak, memory*. From a detailed comparison of the scriptural approach, the fateful point of view that the remembrance acquires in the novel of the German author will be discussed, moving it away from the Nabokovian autobiographical project.

**Keywords** || Comparative literature | Sebald | Nabokov | Collectionism | Memory

**Resum** || El present treball es deté en les discrepàncies que subjauen en la genealogia articulada entre *Els emigrats* de W. G. Sebald i *Parla, memòria* de Vladimir Nabokov. A partir d'una comparació detallada de l'abordatge escritural s'evidenciarà el punt de vista fatídic que la rememoració adquireix en la novel·la de l'autor alemany, allunyant-la del projecte autobiogràfic nabokovià.

**Paraules clau** || Literatura comparada | Sebald | Nabokov | Col·leccionisme | Memòria

## 0. Introducción

Para Walter Benjamin perderse y entregarse al vagabundeo es la única instancia con la que contamos para generar un territorio de lo memorable. Nuestro proceso de cognición es de orden selectivo. Lo que percibimos se encuentra de antemano tergiversado por nuestras capacidades sensibles y como peregrinos que somos, nuestra perspectiva hiper-subjetivada nos aprisiona a la vez que descompone el mundo para acercárnoslo mediante una escala que nos resulte manejable. Perderse es salir del ordenamiento cronológico y panorámico de la historia para ingresar en la atmósfera de la estadía, que actúa como una puesta en escena o gabinete que retiene nuestra experiencia. Con motivo de esa desorientación estratégica sostengo que solo puede inaugurarse una instancia de lo memorable a partir de aquello que ha sido extraviado, es decir, a partir de aquello que ha sido despojado de sus funciones originarias. Dicho planteo, a mi modo de ver, justifica la fijación benjaminiana por los objetos despojados de utilidad tal como aparece retratada en *Los emigrados* (1992) de W. G. Sebald y en *Habla, memoria* (1966) de Vladimir Nabokov. Ambas novelas abordan los avatares que suscita implementar un orden imaginario del pasado frente a la continua inestabilidad de la memoria. Cada recuerdo se apuntala en tanto que se lo transita desde el acto escritural que inutiliza las cualidades de cualquier artefacto para volverlo plausible de irradiar una evocación memorística. No obstante, el resultado al que llega cada autor es diametralmente opuesto y por tal motivo me interesa revisar ambas líneas de trabajo.

La comparación entre la novela de W. G. Sebald y la novela autobiográfica de Vladimir Nabokov se fundamenta a partir del carácter migrante de ambos escritores<sup>1</sup> y de la importancia que la obra de Nabokov adquirió para W. G. Sebald en su formación como escritor. Sebald sostiene respecto al autor ruso en una de las entrevistas publicadas en *Saturn's Moons* «what I learnt from him is precisely that attention to detail [...]. I think memory resides in details of this almost weightless kind» (Catling, 2019: 369). Sin embargo no me detendré en la presencia tutelar que Nabokov ejerce sobre el libro de Sebald. Ese aspecto ya ha sido trabajado por Russell Kilbourn en «Kafka, Nabokov... Sebald: Intertextuality and Narratives of Redemption in *Vertigo* and *The Emigrants*» que se publicó en la famosa compilación sebaldiana a cargo de Scott Denham y Mark McCulloh. Allí Kilbourn demuestra la manera en que W. G. Sebald hace coincidir la trayectoria biográfica real de Nabokov con el itinerario de sus personajes cada vez que estos deben enfrentar el costo de su exilio (véase Kilbourn, 2006: 55). Por mi parte, en el siguiente trabajo precisaré algunas discrepancias que la novela de Sebald manifiesta ante la novela autobiográfica de Nabokov y que Kilbourn sugiere tímidamente en su texto, pero jamás desarrolla.

## 1. Disección óptica

*Los emigrados* es una narración dividida en cuatro bloques, cada uno titulado a partir de un migrante diferente (Dr. Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth y Max Ferber) e interconectados a través de la voz narrativa que registra una investigación acerca de los personajes<sup>2</sup>. El

capítulo inicial dedicado al doctor Henry Selwyn es el más breve y sirve como antesala del problema que atravesarán los tres restantes emigrados del libro, cuyas vidas se documentan de forma más detallada. Lo que interesa destacar en particular de este melancólico individuo es el acto concreto en que acerca sus ojos al pedazo de tierra que tiene en frente. Se trata de un anciano «absorto observando el pedazo de tierra situado justo delante de sus ojos» (Sebald, 2000: 11). Su gesto pone en juego el temperamento nostálgico de todo aquel que «busca emprender el retorno en la dirección de su propio pasado» (Starobinski, 2017: 223) y, a través del detalle contemplativo, Selwyn inaugura el problema óptico que condicionará la labor evocativa del restante reparto sebardiano. Tal es así, que la rememoración<sup>3</sup> de Paul Bereyter se abre paso a través de una metáfora de la visión que compara los recuerdos con manchas de niebla a las que el individuo no siempre puede acceder (Sebald, 2000: 35). Este inconveniente perceptivo también forma parte esencial de la novela autobiográfica de Nabokov. Al evocar su primera experiencia consciente, la memoria del narrador nabokoviano es invadida por «manchas lobuladas [...] que se cuelan por entre capas superpuestas de verdor» (2006: 21). La confusión visual a la que se refiere Nabokov se emplaza en un contexto infantil y festivo, del que carece la novela de Sebald. No obstante, en los textos de ambos autores se evidencia una misma alusión a la actividad recordatoria como si se tratara de una ardua tarea siempre llevada a cabo mediante el trabajo de los ojos; una tarea que pretende tamizar la imprecisión a la que propende el material recordatorio y que se asemeja al deseo de Walter Benjamin de lograr organizar biográficamente el espacio de la vida en un mapa; como si existiera algo así como un carácter definible en aquellos individuos que experimentan una y otra vez lo mismo (véase Benjamin, 1995: 48). Pero ajeno a lo que podríamos esperar, esta afinidad benjaminiana entre Sebald y Nabokov se quiebra porque la disección óptica de Sebald funciona de manera inversa a la del autor ruso. Si en *Habla, memoria* se pretende inaugurar un orden ficticio donde pueda recomponerse el caos de la trayectoria memorística, por el contrario la lente sebardiana jamás busca recomponer los eventos memorables, sino que los descompagina en partes que resulten aprehensibles para los emigrantes que intentan sobreponerse ante su identidad aniquilada. En otras palabras, la escritura adquiere para W. G. Sebald un carácter de instancia exhumadora de la materia narrable. Este carácter puede apreciarse en el capítulo que se le dedica a Paul Bereyter dentro de un párrafo que podríamos definir como «pasaje del ciervo».

Durante su niñez y con motivo del primer día de clases luego de establecerse a fines de 1952 con su familia en la ciudad de Sonthofen, el narrador comenta que llevaba puesto un pulóver con la figura de un ciervo que Paul Bereyter, su maestro de escuela y segundo emigrante del libro, le pidió prestado en mitad del salón de clases para mostrarle a él y a sus compañeros «como era que una figura podía descomponerse en infinidad de minúsculas unidades» (Sebald, 1996: 25). Aquí reverberan ecos del razonamiento proustiano por el que toda entidad perceptible se materializa únicamente a través del acto de selección intelectual. Sebald utiliza la operación disectora llevada a cabo por Paul para aludir a su propia estrategia compositiva puesta en marcha al abordar cada una de las figuras retratadas en el libro. La selección intelectual proustiana es leída por

Sebald como trasunto del concepto benjaminiano de constelación o sea, aquel tipo de percepciones que se ofrecen tan fugaz y pasajera a la mirada (Benjamin, 2001: 87); a saber, diferentes elementos o partículas de conocimiento (en este caso, ligadas a una vida), que se unen en un único punto volátil que resulta intraducible bajo las coordenadas progresivas de la historia.

El interés particular que tiene Sebald en mostrarnos que la forma de una supuesta totalidad puede plegarse indefinidamente, apunta a expresar que «nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás» (Proust, 2013: 26). Toda identidad para el autor alemán resulta una categoría móvil, dependiente de quien la construye y así es como se manifiesta en *Los emigrados* cuando el narrador viaja a su antigua ciudad de infancia para buscar información sobre el señor Bereyter y descubre que a ojos de sus propios coetáneos Paul no era un excéntrico maestro escolar, sino que seguía siendo el sencillo muchacho de aldea abocado a la jardinería. De este modo, si para Sebald la forma de una aparente identidad resulta descomponible, también resultarán descomponibles los episodios fragmentarios de una vida cuyo alejamiento del continuo histórico permitirá que iluminen fugazmente itinerarios biográficos nunca antes percibidos. Ya sea mediante la diagramación de un esquema donde se miniaturicen diferentes momentos de una trayectoria vital, o a partir de la contención del sentido en un objeto que evoque una parte concreta e imperceptible de esa vida particular, el trabajo literario de disección apuntará a hacer «que la vida salte fuera de la [propia] época», que la aprisiona (Benjamin, 1989: 91).

La disección o miniaturización remite a un procedimiento que provisoriamente podríamos entender como clasificatorio, y que tal como sostiene Susan Sontag «es la forma ideal de poseer cosas para un caminante o un refugiado» (2007: 133). No resulta casual que Vladimir Nabokov y W. G. Sebald pretendan diagramar un itinerario empequeñecido de todo aquello que los rodea. Ambos autores encarnan lo que Enzo Traverso llama «*Weltlose*, hombres sin mundo, confinados a una condición de falta de mundo o de acosmia» (2004: 12), y que, al encontrarse en permanente tránsito o al haberse vuelto apátridas, la única manera que tienen de sobreponerse a la desorientación es comprimir o inutilizar las cosas a su alrededor para volverlas objeto de una contemplación desinteresada.

## 2. El coleccionista

Para que el relevamiento escritural del memorista se complete y los recuerdos o, mejor dicho, los objetos que portan recuerdos, se vuelvan parte de un encuadre original es necesario que afronten un indiscutible requisito: deben quedar libres de todas sus funciones previas. Vladimir Nabokov alude a esta «liberación del objeto» cuando se refiere a unas monedas que tuvo en su juventud y que «ahora podía recordar de forma estética gracias a que [su] orgullosa pobreza de emigrante forma[ba] parte del pasado» (2006: 232). Al librarse de la utilidad, los objetos se anexan a un sistema que «figura bajo la extraña categoría de la compleción» (Benjamin, 2005: 223). La compleción remite al arte de coleccionar. El



coleccionismo es un sistema creado específicamente por el individuo para que los recuerdos o, siendo más exacto, la manifestación física de los recuerdos, forje una relación con otros elementos que superen la mera presencia individual que previamente se les asignó como mercancía. El coleccionismo apunta a desarticular la continuidad histórica cosificada e irrumpe violentamente para aislar un fragmento del pasado y darle nueva vida en la trama personal de cada individuo.

La práctica colectora a la que se hace referencia aparece de forma recurrente en *Habla, memoria* a través de diferentes objetos que el narrador conserva de su pasado como es el caso de lo que llama «el más robusto superviviente de [su] herencia rusa [...] una pequeña maleta» (Nabokov, 2006: 141), pero sobre todo a través de la afición que muestra por la caza y colección de mariposas; una práctica que en la novela se homologa con la operación disectora de la escritura. Según Nabokov el individuo fijará los recuerdos en una célula de cristal de su memoria para luego traducirlos a través de la escritura igual que haría un entomólogo valiéndose de una pizarra con alfileres para fijar la belleza de unos aleteos que se han detenido (véase 2006: 119 y 147). Lo fundamental en el arte del coleccionismo es que el grado de compleción de todo *objeto-recuerdo* resulte diametralmente opuesto a su utilidad (Benjamin 2005: 223). En otras palabras, con motivo de alcanzar la fijación escritural o entomológica, las cualidades utilitarias del objeto deberán anularse para dar lugar al ordenamiento de reliquias personales. Es cierto que el coleccionismo también aparece en la novela sebaldiana, pero habría que trazar un pequeño desliz entre las propuestas de W. G. Sebald y Nabokov. En la novela autobiográfica de Nabokov la naturaleza pervive por encima de las ruinas disecadas. ¿A qué me refiero con esto? El narrador de *Habla, memoria* ejerce la práctica del coleccionismo alejado de toda nociva percepción del paso del tiempo. Vladimir pretende a toda costa conservarse unido al medio natural en el que desarrolla su tarea. Tal como sostiene Mark McCulloh, Nabokov «embodies an enviable lightness of being, and a soul directed outward, fixed not on itself but on the search for intricately beautiful objects of nature» (2003: 49). La suya es una actividad que transcurre en lo inmediato de la naturaleza a la que percibe como una precipitación de la vida en la singularidad de lo existente. Este modo de proceder le permite a Vladimir abstraerse de la melancolía y el hartazgo que genera la pervivencia del pasado. De hecho, el triunfo de su proyecto escritural procede de la propia naturaleza donde él se moviliza. Vladimir comenta el asombro que ha experimentado cuando descubrió que las mariposas evadían a sus predadores al confundirse con el ambiente y también que en muchos casos las metamorfosis de estos insectos poseían una sutileza y exuberancia de lujo mimético que iba más allá de lo que cualquier captor podía observar. En definitiva, el narrador nabokoviano encuentra un excedente en la función metamórfica de los lepidópteros y una perfección artística impensada (2006: 123) que le permite convalidar su propia búsqueda estética ya que, a su parecer, el exceso y el derroche son parte constitutiva del comportamiento de cualquier forma de vida.

Distinto es el caso para los emigrantes de la novela de Sebald, cuya actividad colectora se desvirtúa en una frívola y alienante cosificación. Me refiero a que los personajes sebaldianos encarnan la capacidad humana



genérica<sup>4</sup> siempre al servicio del progreso. El coleccionismo practicado por estos migrantes no es un fin en sí mismo sino que se vuelve un medio para la subsistencia nociva del pasado. Si entendemos la historia como *suma comunitaria* de acontecimientos donde la intervención humana sobrepasa las propias necesidades de la especie hasta volverse destructiva, los personajes de W. G. Sebald son quienes actúan como memoristas depositarios de esa destrucción. Regidos por una acentuada melancolía, se rinden a la dignificación de lo caduco o caído en desuso, y su actividad converge hacia la fetichización de la historia, actitud tan característica del colector que deviene anticuario. Pero no solo en estos cuatro personajes se potencia la acumulación fetichista de reliquias. El propio narrador de *Los emigrados* afronta el riesgo inminente de padecer esa misma compulsión coleccionista de escombros. Al instalar un bastidor con escarabajos sobre la pared que da al pupitre del pequeño Sebald, Paul Bereyter despierta en el niño el interés por la práctica de la disección coleccionista. La caja de madera que contiene la misteriosa metamorfosis de un escarabajo inspirará al narrador para iniciar un relevamiento sobre los coleópteros que «culminará en estudios anatómicos y finalmente en la cocción y deglución de una sopa de escarabajos pasada por el colador» (2000: 42). Hay dos situaciones que vale la pena destacar en esta parte de la novela. Por un lado, el niño lleva a cabo la disección de los insectos, pero el rito de paso hacia la *compleción* no se consolida. La ingesta de los escarabajos interfiere con la práctica coleccionista. Como si se tratara de un reflejo automático de supervivencia, el acto de deglución sitúa al niño en un estadio previo a la separación del medio en que se ha desarrollado (remito a la nota 4). Por otro lado, es necesario hacer hincapié en la regulación óptica que el narrador ejerce sobre la anatomía de los insectos. Para Sebald el traspaso de una visión panorámica de los escarabajos desde el bastidor hacia una visión microscópica demuestra que toda gradación de conocimiento implica una manipulación de lo que recordamos y de lo que percibimos. Cualquier individuo plausible de degradarse al rol de anticuario padecerá de «un limitadísimo campo de visión» (Nietzsche, 1999: 42), de una mirada desfasada y algo miope mediante la que transformará lo que le rodea en cifra de algo, aunque no lo haga necesariamente a voluntad, ya que el uso adulterado de sus parámetros cognitivos será la única manera que tenga para apropiarse de las cosas. En concreto, la percepción y la rememoración se articulan a través de la fragmentariedad. Orientados hacia el pasado los personajes de W. G. Sebald se constituyen en genuinos anticuarios. Y, como si les resultara imposible sustraerse del nocivo paso del tiempo, fijan su mirada celosa en la felicidad bucólica de las bestias que únicamente conocen la inmediatez del olvido.

### 3. Mapas de vida

Ajustar el mundo a escala de la propia corporeidad significa que el individuo intentará volver portátil cada átomo de conocimiento que resulte de interés para su vida. Por el contrario, si el individuo apelase a una visión de mayor rango su conciencia se destruiría y acabaría por naufragar, como le ocurre al entrañable personaje idiota de *Los emigrados*, que se une a las expediciones escolares de Paul Bereyter. Nos referimos al que podría considerarse como el único personaje dentro de la bibliografía sebardiana

que ignora su propia mortalidad. El idiota del libro de Sebald, cuyo nombre en lengua alemana remite a un vegetal (acelga), es una especie de Ireneo Funes, un poco defectuoso por su casi nula capacidad de comunicación. Igual que en el mundo borgeano de Funes donde «no había sino detalles, casi inmediatos» (1998: 135), el desempeño del idiota sebardiano se fundamenta a partir de una memoria total, elevada, espectral, caracterizada por la incapacidad de abstraer genéricamente o de jerarquizar lo que contempla. El proceso cognitivo del muchacho, que responde al nombre de Mangold, consiste en un inmutable sucedáneo de incongruencias que le impiden percibir el paso del tiempo. Como ya dijimos, la percepción de la propia caducidad es lo que separa al ser humano de las bestias, pero la memoria de Mangold, tan peculiarmente mimética, es casi como una instantánea que al observarla no permite traslucir la contingencia de aquello que la rodea. El idiota de *Los emigrados* actúa como un exiliado en el país de los vivos e, incapaz de decodificar su propia trayectoria ni la de los demás, se mueve como si ya no existiera. En relación a dicha modalidad memorística, cabe destacar la aparición onírica de los difuntos como un elemento que tanto para Nabokov como para W. G. Sebald delimita, aunque en cierto modo también expande, la manera precaria que tenemos de acceder a lo que nos rodea. La condición enajenada de los muertos en *Habla, memoria* (Nabokov, 2006: 50), que se reutiliza en *Los emigrados* casi al extremo de la transcripción (Sebald, 1996: 127), se complementa con un ensayo sobre Vladimir Nabokov titulado *Texturas oníricas* donde W. G. Sebald sostiene que a Nabokov «casi nada le preocupaba más que el estudio de los espectros, del que su conocida pasión, la ciencia de las polillas y mariposas, no era probablemente más que una rama» (2010: 166). Ante semejante interés del autor ruso, Sebald no podía más que ponerse a rastrear ciertos párrafos generales de la obra nabokoviana donde «la escritura [...] se lleva hacia lo alto» (2010: 169) con la esperanza de acceder a los paisajes del tiempo ya desaparecido tras el horizonte, pero también con el supuesto condicionante de que esta forma de acceso a tales paisajes solo puede remitir a una simulación de perspectiva anclada al reino onírico donde imperan los muertos.

Igual que cada elemento puesto a disposición de la práctica colectora, las figuras espectrales encarnan la máxima expresión de aquello que ha sido despojado de sus funciones originarias y por tanto pueden constituirse, según mi hipótesis, en fuente de una contemplación desinteresada, o sea en una fuente de incitaciones y conmociones incesantes, como las que Freud llamó *Reizüberflutung* (sobrecarga sensitiva). Se trata de una «inundación de la mente por estímulos sensitivos» (Santner, 2006: 80) que permite hablar no tanto de un anhelo inaprehensible y sólo *simulable* para los personajes de Nabokov, como desliza Sebald en su ensayo, sino más bien de un verdadero punto de contacto o fusión entre la perspectiva humana y la espectral. Las figuras espectrales carecen de un núcleo *imaginal* absoluto y adoptan diferentes figuraciones a conveniencia de quien las observa; no obstante, su aparición onírica viene a recordarnos inexorablemente la fragilidad de toda subjetividad y la falsedad de querer pensarnos como única medida de las cosas que nos rodean. El sutil planteo nabokoviano de que el comercio entre los vivos y los difuntos se lleva a cabo a través de los sueños coincide casi al pie de la letra con las ideas desarrolladas por Arthur Schopenhauer en su *Über das Geistersehn und*

*was damit zusammenhängt* de 1851, donde el filósofo propone que las visiones espectrales son producidas por la apertura del *Traumorgan* (órgano del sueño) durante la vigilia y anota que si bien el *Traumorgan*

tiene como condición de su actividad el habitual sueño ligero o bien el profundo sueño magnético, excepcionalmente puede también llegar a ejercitarse en el cerebro despierto, es decir, que aquel ojo con el que vemos los sueños puede muy bien abrirse alguna vez en la vigilia (Schopenhauer, 2014: 235).

Para Schopenhauer la facultad onírica posibilita nuestra conectividad con los estímulos espectrales que fracturan el entorno perceptivo y «tornan imposible que la realidad pueda presentarse como unidad transcendental de todas las cosas» (Ludueña Romandini, 2016: 271). La conectividad espectrológica y el resquebrajamiento del entorno florecen plenamente para el narrador de *Habla, memoria*, porque, según se observa respecto a la trayectoria señalada en *Texturas oníricas* (Sebald, 2010: 169), la visión nabokoviana no parte desde la mismísima altura, sino que la altura es la consecución de un plano que se inicia sobre el punto terrenal. De tal modo, sorprende un poco el tono dubitativo que W. G. Sebald imprime a su análisis, ya que las citas que eligió demuestran que no estamos frente a un hipotético anhelo de fusión de perspectivas, sino frente a la realización plena del acceso a líneas temporales insospechadas e invisibles para el ojo carnal. Este triunfo del intercambio cognitivo podemos inferirlo mediante un fragmento de la novela autobiográfica transcrito por Sebald hacia el final de su ensayo:

Desde mi puesto en la mesa, escribe Nabokov, presenciaba [...] un caso maravilloso de levitación. Allí por un instante, la figura de mi padre [...] aparecía despatarrada en el aire [...] Tres veces volaba así, acompañado del poderoso *halehop* de sus invisibles lanzadores, la segunda vez ascendía más que la primera y luego, en su último y más alto vuelo, se apoyaba, como para siempre, contra el cobalto azul del mediodía de verano, como uno de esos personajes paradisiacos que se ciernen cómodamente [...] en la cúpula de una iglesia, mientras debajo, una por una, las velas se van encendiendo en manos mortales para formar un enjambre de llamas diminutas en la niebla del incienso, y el sacerdote canta el eterno reposo, y los lirios funerales ocultan el rostro de quien se encuentre allí, entre las flotantes luces, en el ataúd abierto (Sebald, 2010: 172).

En suma, la forma espectrológica de rememoración no implica un modo privativo de conocimiento ajeno a la humanidad. Si W. G. Sebald infirió que esa forma cognitiva nos estaba vedada y que la facultad del sueño se reducía a un simple consuelo imitativo, quizás se debió a que buscaba encaminar el proyecto nabokoviano en dirección hacia su propia literatura, en la que resulta común toparse con personajes que experimentan un infructuoso cruce con figuras espectrales<sup>5</sup>. Sin embargo, para Nabokov la instancia espectral, lejos de silenciar las puertas de su propio reino, habilita una continuidad tempo-cíclica que actúa de estímulo para la capacidad recordatoria. Como puede verse en la cita que da cierre al ensayo sebardiano, el paso del plano terrenal de la anécdota, donde el padre de Vladimir es alzado en hurra por sus empleados, hasta el ascenso fantástico que culmina con la remembranza de un rito funerario, probablemente celebrado en honor al propio padre, plasma un punto de unión que permite expandir la óptica humana.

Mientras estemos vivos recordar equivaldrá a transitar la memoria a través de una óptica selectiva, pero la temporalidad alterna en la que el sueño nos permite ingresar, tiene, por definición, un carácter oracular, que no solo lleva a la busca de una significación sino también a una hermenéutica del tiempo donde el pasado y el futuro convergen en un vértice temporal que los enlaza (véase Ludueña Romandini, 2016: 123). Esta convergencia de líneas temporales oníricas es lo que permite descubrir las «leyes ocultas de constitución de todos los trayectos vitales» (Benjamin, 1995: 47) extraídas del magma de la conciencia. Si el narrador nabokoviano representa la plenitud de la rememoración que decodifica y anticipa las tramas ocultas que sostienen la propia singularidad, Paul Bereyter, sin más que ejercer compulsivas anotaciones sobre autores «all of them suicidal and most of them successful at their attempts» (Mcculloh, 2003: 35), encarna, por el contrario, la derrota sistematizada de esa misma capacidad rememorativa. Fascinado desde niño con observar los itinerarios de los ferrocarriles, Paul halló su fatalidad arrojándose sobre unas vías ferroviarias (Sebald, 2000: 78) y, ante semejante desenlace, finalmente podemos comprender que, para Sebald, no hay práctica que nos ponga a salvo de algunas de nuestras futuras trayectorias singulares.

#### 4. Para aceptar la derrota

Si bien con la muerte de Bereyter no se pretende establecer un juicio de valor acerca del ejercicio escritural, queda claro que el fracaso puede imponerse ante el individuo por más que utilice la reflexión literaria como un paliativo terapéutico. Ambros Adelwarth, el tercer emigrante de la novela de Sebald representa la completa derrota de la actividad intelectual. Este personaje padecerá el peso que lo histórico ejerce sobre la materia viva hasta destruirla porque, aunque posee una memoria infalible, está incapacitado para relacionarla consigo mismo y por esa razón no ha existido como persona privada (véase Sebald, 1996: 103). A diferencia de la memoria total del personaje idiota condenado a la pura literalidad, la aptitud recordatoria de Adelwarth se encuentra en pleno funcionamiento. No obstante, su capacidad experiencial está codificada por trayectorias ajenas. Si recordar es tener la capacidad de orientarse en el mapa de nuestra singularidad, Adelwarth transita zonas de tierra incógnita que jamás florecen. No ha vivido por sí mismo y no hay objetos que puedan resarcir una rememoración personal. Se trata de un individuo cuyos recuerdos se definen mediante la experiencia de otras personas, y esta peculiar clase de enajenación es lo que lo estimula a ejercer la práctica narrativa compensando la propia carencia vivencial con diferentes invenciones fantásticas. Su patología fabuladora, que el narrador denomina «*Síndrome de Korsakow*» (Sebald, 1996: 107), nos permite acercarnos un poco más al método compositivo del propio W. G. Sebald, cuyos textos parten del grano mínimo de la anécdota o detalle verídico para dirigirse hacia la proliferación ficticia. Es necesario, a partir de aquí, señalar hasta qué punto podemos establecer una clara diferencia entre el método compositivo sebaldiano encarnado por Adelwarth y el método escritural nabokoviano de *Habla, memoria*. Ambros bebe de la fabulación para ejercer su artificiosa facultad memorística y la utiliza como medio de subsistencia, en contraposición a Vladimir, quien sostiene que todo aquello que no ha sido



capaz de reelaborar por falta de documentación específica debe ser tachado (véase Nabokov, 2006: 16). El narrador nabokoviano afronta inclusive un problema totalmente inverso al problema de Adelwarth, ya que si el personaje de Sebald absorbe datos verídicos ajenos e invenciones delirantes para lograr el sostenimiento de su vida dañada, por el contrario Vladimir diagnostica lo siguiente respecto a su materia de trabajo:

He notado a menudo que después de haberle prestado a uno de los personajes de mis novelas algún preciado elemento de mi pasado [...] aunque seguía presente en mis recuerdos, su calor personal y antiguo atractivo desaparecían y, con el tiempo, acababa por identificarse mucho más con la novela que con mi anterior yo (Nabokov, 2006: 93).

En resumidas cuentas el ejercicio literario tampoco resulta una herramienta infalible para saciar las exigencias de la creatividad recordatoria. Prueba de ello es que a pesar de que se ha abocado a ejercer la narración de improbables anécdotas, Adelwarth incubaba un fuerte padecimiento melancólico de infelicidad de quien «es incapaz de instalarse en el umbral del presente [o] permanecer erguido en un determinado punto sin vértigo» (Nietzsche, 1999: 42). Adelwarth ha perdido su espontaneidad creativa y la terapia verbal se vuelve insuficiente para que conjure el peso de su existencia, que, sumada a una profunda acrofobia, le ocasionan una pesadez mental generadora de un mareo, como si ya no mirase hacia atrás sino desde una gran altura hacia abajo (Sebald, 1996: 150). Su visión recordatoria de lo ajeno se hunde hasta el punto insalvable de hacerle perder la capacidad de abstraer y de clasificar lo que percibe. Esta suerte de hipermnesia abismal conduce a Adelwarth a pasar sus últimos días en una institución psiquiátrica donde se somete, por decisión propia, a un tratamiento de electrochoques; terapia que según su médico de cabecera no tuvo otra finalidad que el propio deseo del paciente por «lograr borrar de la manera más radical e irreversible su potencial de pensamiento y memoria» (Sebald, 1996: 118).

Por el momento daría la sensación de que la discrepancia entre Vladimir Nabokov y W. G. Sebald ha quedado saldada. En algún punto ya lo anticipaba de forma velada Russell Kilbourn al afirmar exclusivamente sobre *Habla, memoria* que «for Nabokov the literary expression of memory represents the possibility of a genuine aesthetic redemption which is the only form of redemption available to consciousness...» (37: 2006). Pero ante tan funesto diagnóstico respecto a los personajes sebaldianos y ante tan categórica afirmación acerca de Nabokov era necesario excavar un poco más sobre ambas novelas para esclarecer en detalle el motivo de sus divergencias. Si bien W. G. Sebald no esboza una clara estrategia de resistencia, como sí hace Nabokov, al menos podríamos decir que establece una estrategia de preparación para afrontar la inevitable derrota<sup>6</sup>. Hacia el final de *Los emigrados* el pintor Max Ferber, retratado a tono con el destructivo temperamento saturnal, se transforma en el más perfecto exponente del colector que deviene anticuario, porque en su labor artística ha llegado al extremo de crear ruinas. Este artista le confiesa a Sebald que el polvillo de las cosas le era más cercano que todo y que en ningún lugar reposaba mejor que donde los objetos permanecían en paz y amortiguados «bajo la implacable concreción [de] la materia [que] soplo a soplo se deshace en nada» (1996: 165). La preparación del pintor para afrontar su



propia desaparición, como si de una terapia pictórica se tratara, consistía en una permanente ejercitación de trazos para luego dedicar toda una jornada a la conclusión de un cuadro que acto seguido sería borrado en la mañana para «desenterrar otra vez del fondo ya bastante menoscabado [...] los rasgos [...] no poco afectados [durante] semejante proceso» (1996: 166). La práctica de Ferber interpretada como desmantelamiento incesante nos permite entender que *Los emigrados* y *Habla, Memoria* afrontan la escritura como una estrategia colectora de instantes o vislumbres en continua fragmentación, que aparecen como viejas esquirlas que es necesario revisar. Sin embargo, hay una gran distancia entre las propuestas de ambos autores. En el trabajo de W. G. Sebald, la revisión de dichas esquirlas apunta a que recordemos la permanente derrota representacional del mundo. Para Sebald la rememoración resulta un mero ejercicio abstracto imposible de plasmar fuera del propio intelecto y el pesimismo entrópico que adquiere su literatura lo aleja categóricamente de la perspectiva de Nabokov. ¿Qué otra cosa pretenden los personajes sebardianos si no demostrar lo absurdo que resulta que la incesante metamorfosis de cada ser vivo defina el carácter absoluto de la existencia? En cuanto a la propuesta nabokoviana podemos decir que la cualidad metamórfica adquiere su punto de equilibrio gracias al carácter lúdico que el narrador descubre en la transformación de las mariposas (véase Nabokov, 2006: 123). Vladimir percibe gracias a la naturaleza un cierre y un recomienzo vital permanente que se cumple una vez que ha finalizado su trabajo de escritura. Como si la propia vida fuera una especie de espiral (véase Nabokov, 2006: 273) la novela concluye a través de ese cierre y recomienzo que señala el punto paradisíaco de la infancia, pero no ya de la infancia de Vladimir sino de la infancia de su hijo Dimitri, quien encarna el verdadero salto fugaz que da sentido al proyecto de rememoración. El narrador postula hacia el final del texto que durante el florecimiento de la mente humana hay una pausa voluptuosa, hay un haraganeo que interviene en el desarrollo biológico utilitario, y que esa pausa o haraganeo es lo que permite que se forme el *Homo poeticus*. ¿A qué le llama *Homo poeticus*? A la cualidad perceptiva, detallada y lúdica de la niñez; una cualidad prácticamente ausente dentro del aparato literario sebardiano. Por consiguiente, la discrepancia entre el proyecto escritural del autor ruso y la novela de W. G. Sebald no consiste en la obtención o el fracaso de la redención de los personajes como sugiere Kilbourn, sino en el mínimo y desinteresado gesto infantil con que Vladimir permanece unido al presente del medio natural. Tal como se desarrolla en los párrafos finales del capítulo decimoquinto de *Habla, memoria*, abstraídos de cualquier obligación los niños encarnan la genuina capacidad de llenar una mínima extensión de tiempo con un máximo de disfrute espacial para extraviarse y crear cartografías imaginarias mientras juegan con cualquier objeto a su alcance. Ese gesto impulsivo que tienen de actuar en relación al espacio transitado y de reordenarlo según sus propios intereses inútiles es el gesto feliz, ausente en el libro de Sebald, que Nabokov recupera mediante su aventura literaria.

## Bibliografía citada

- AGAMBEN, Giorgio (1970): *L' uomo senza contenuto*, Milano: Rizzoli.
- BENJAMIN, Walter (1989): «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs» en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 87-135.
- BENJAMIN, Walter (1995): *Personajes alemanes*, Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2001): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Buenos Aires: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2005): «El coleccionista» en *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 221-229.
- BORGES, Jorge Luis (1998): «Funes el memorioso» en *Ficciones*, Madrid: Alianza, 123-136.
- CATLING, Jo (2019): *Saturn's Moons*, Londres/Nueva York: Routledge.
- KILBOURN, R. J. A. (2006): «Kafka, Nabokov... Sebald: Intertextuality and Narratives of Redemption in *Vertigo* and *The Emigrants*» en Denham, S. y McCulloh, M. (eds.), *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*, Berlín/Nueva York: Walter De Gruyter, 33-63.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián (2016): *Principios de Espectrología: La comunidad de los Espectros II*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- MCCULLOH, Mark (2003): «*The Emigrants: In Search of the Vividly Present Dead*» en *Understanding W. G. Sebald*, Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 26-56.
- NABOKOV, Vladimir (2006): *Habla, memoria*, Barcelona: Anagrama.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999): *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. II intempestiva*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- PROUST, Marcel (2013): *Por la parte de Swann*, Buenos Aires: Debolsillo.
- SANTNER, Eric (2006): *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago: The University of Chicago Press.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2014): «Ensayo sobre la visión de los espectros y lo que se relaciona con ella» en *Parerga y Paralipómene I*, Madrid: Trotta, 199-263.
- SEBALD, W. G. (1996): *Los emigrados*, Madrid: Debate.
- SEBALD, W. G. (2000): *Los emigrados*, Madrid: Debate.
- SEBALD, W. G. (2010): *Campo Santo*, Barcelona: Anagrama.
- SONTAG, Susan (2007): *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires: Debolsillo.
- STAROBINSKI, Jean (2017): *La tinta de la melancolía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- TRAVERSO, Enzo (2004): *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán*, México: UNAM.
- ŽIŽEK, Slavoj (2003): *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

---

<sup>1</sup> En mil novecientos diecinueve la familia Nabokov emigró a Inglaterra debido a la ocupación bolchevique que arrasó con todas sus posesiones, y tras su estadía escolar en Cambridge, Vladimir vivió veinte años de exilio a medio camino entre Alemania y Francia. Contrario a lo que pueda creerse, y tal como se narra en su autobiografía, la querrela del autor ruso contra la dictadura soviética no tuvo relación alguna con asuntos de propiedad. Su nostalgia provenía de una maltratada conciencia de infancia perdida. El segundo período migratorio de Nabokov tuvo lugar a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial, que obligó al escritor a huir de Francia para instalarse en EE. UU. el veintiocho de mayo de mil novecientos cuarenta. Por su parte, en mil novecientos sesenta y cinco W. G. Sebald emigró de una Alemania totalmente desmoralizada por los crímenes de guerra a Suiza, donde cursó estudios universitarios. Su estadía intercalada entre dicho país e Inglaterra culminó en mil novecientos setenta cuando se instaló definitivamente en Norwich, una pequeña ciudad ubicada al este del Reino Unido, donde desarrolló su actividad literaria.

---

<sup>2</sup> Sobre el grado ficcional de *Los emigrados*, W. G. Sebald afirma en una entrevista incluida en *Saturn's Moons*, que las cuatro historias se basan, casi en su totalidad, en hechos reales excepto que en la historia de Bereyter ha agregado algunos toques, muy pocos, de la vida de Wittgenstein, como, por ejemplo, la profesión de maestro de grado, y que la cuarta historia (Ferber) es una especie de collage de dos vidas. Por un lado se basa en la vida del casero que tuvo el autor durante su estadía en Manchester y, por el otro, los detalles como pintor se basan en Frank Auerbach, que llegó a Inglaterra desde Berlín al mismo tiempo que dicho casero. Por lo tanto, concluye el autor, salvo las apariciones que hace Nabokov en las cuatro historias, no hay prácticamente nada que pueda decirse que (fuera) inventado. (Véase Hulse, Michael. (2019): «Englishing Max» en Catling, Jo. (ed.), *Saturn's Moons*, Londres/Nueva York: Routledge, 195-208.)

<sup>3</sup> Por «rememoración» entiendo el aislamiento de un fragmento del pasado respecto de la continuidad de la historia. El concepto ha sido desarrollado por Walter Benjamin, pero en particular nos hemos servido del aporte de Slavoj Žižek proveniente de su libro *El sublime objeto de la ideología* (2003).

<sup>4</sup> Entiendo por «capacidad humana genérica» la praxis por la que nuestra especie se separa del medio en que se ha desarrollado. Mientras la especie animal —en un estadio previo a la separación del medio— es una sola cosa con su actividad vital, es su propia actividad vital, el hombre no se confunde con ella, sino que hace de su actividad vital un medio para otros fines. Para un desarrollo pormenorizado de esta tesis puede consultarse *L'uomo senza contenuto* de Giorgio Agamben (1970).

<sup>5</sup> Son habituales las escenas donde los personajes de W. G. Sebald perciben alguna clase de sobrecarga espectral sin llegar a tomar genuino contacto. A las escenas ya aludidas de *Los emigrados* pueden agregarse el cruce del narrador de *Vértigo* (1990) con el rey Luis II de Baviera y con Dante Alighieri, durante su paso por Italia, o el relato que Evan el zapatero le hace sobre los espectros al joven Jacques en *Austerlitz* (2001).

<sup>6</sup> Es interesante destacar las pequeñas modulaciones que irá adquiriendo a cada momento la producción literaria sebaldiana, ya que si *Los emigrados* es un libro sobre la derrota que sufren los individuos ante los escombros de la historia, en *Los anillos de Saturno* (1995) comienza a esbozarse la tímida posibilidad de una resistencia frente al avasallamiento del progreso.



452°F

Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada  
Journal of Literary Theory and Comparative Literature  
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada  
Literaturaren Teoria eta Literatura Konparatua aldizkaria

[www.452f.com](http://www.452f.com)



# #26

## «JULIO CORTÁZAR, ENCUENTROS Y DESENCUENTROS» DE LEYLA PERRONE- MOISÉS

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2022  
DOI 10.1344/452f.2022.26.13  
maxhidalgo@ub.edu

**Derechos de autoría** || © Leyla Perrone-Moisés y Max Hidalgo Nácher

**Derechos de traducción** || © Max Hidalgo Nácher

**Licencia** || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0)





# NOTAS CRÍTICAS

«Julio Cortázar,  
encuentros y  
desencuentros» de  
Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13

## Presentación: Las vidas literarias de Leyla Perrone-Moisés: *Vivos na memória*

Max Hidalgo Nácher  
Universitat de Barcelona

«Si yo fuera escritor, y estuviera muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujera, por los cuidados de un biógrafo amigo y desenvuelto, a algunos detalles, a algunos gustos, a algunas inflexiones, digamos: a “biografemas”, cuya distinción y movilidad podrían viajar al margen de cualquier destino y llegar a tocar, como los átomos de Epicuro, algún cuerpo futuro, destinado a la misma dispersión».

Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (junio de 1971)

Al ser preguntada por su trayectoria y sus trabajos pasados, Leyla Perrone-Moisés se presenta a sí misma como desmemoriada: dice no recordar las fechas y se sorprende al volver sobre lo ya hecho. «No suelo releer lo que escribo», comentaba en una ocasión, «pero, al releer alguno de esos textos, me asombro y me pregunto, ¿cómo he podido yo decir eso, hacer eso?». Esa mezcla de modestia y sorpresa encierra una clave de su actividad crítica, pues esa desmemoria surge sobre un gran fondo de memorias: el memorable *paideuma*, sobre el que ha escrito en *Altas literaturas*, el cual destila, junto a un olvido productivo, un saber con sabor. Leyla Perrone habla pausadamente, desde una calma receptiva, y escribe de modo conciso y transparente. Esa comunicación entre ambas dimensiones —el habla y la escritura, la vida y la literatura— atraviesa *Vivos na memória* (São Paulo, Companhia das Letras, 2021), un libro de memorias y de olvidos, ameno y cordial, por el que desfilan, entre tantos otros, Antonio Candido, Michel Butor, Claude Simon, Luciana Stegagno Picchio, Tzvetan Todorov, Haroldo de Campos, Julio Cortázar, Roland Barthes, Paulo Leminski, Waly Salomão, José Saramago, Lévi-Strauss y Jacques Derrida. Escritores e intelectuales con los que convivió la autora y que de ese modo quedan, a través de la escritura, en las redes redivivas del recuerdo, en una serie de relatos y retratos en que los pequeños detalles, como trazos rápidos sobre la tela, sirven para iluminar la singularidad del conjunto. Escribe ahí Leyla Perrone, reconstruyendo —al tiempo que habla de los otros— su propio estilo y trayectoria:

Con Décio [de Almeida Prado], director [del Suplemento Literario de *O estado de S. Paulo*] y escritor, aprendí un estilo de periodismo cultural. Me acostumbré a escribir para un público



# NOTAS CRÍTICAS

«Julio Cortázar,  
encuentros y  
desencuentros» de  
Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13

amplio, que busca información de calidad y no una especulación intelectual destinada a colegas especialistas. Aprendí que ser claro y sintético no es necesariamente ser superficial. Que escribir para el diario implica una actitud democrática y seductora. Los textos del propio Décio eran un modelo de ligereza y de gracia estilística, de alta cultura camuflada en diálogo informal.

Crítica literaria y profesora universitaria atenta a la contemporaneidad, Leyla Perrone (São Paulo, 1936) ha vivido toda una vida en la literatura. El *nouveau roman*, las obras de Lautréamont y de Pessoa, la crítica de Barthes o las relaciones críticas y literarias entre Brasil y Francia no serían lo mismo sin los estudios e investigaciones de una autora que, al mismo tiempo, no ha dejado de atender hasta el día de hoy a la actualidad literaria. *Vivos na memória* recorre la historia cultural y literaria reciente, que se encabalga con su propia vida, con generosidad hacia sus contemporáneos; todo lo más recurriendo puntualmente a un poco de ironía para marcar sus distancias respecto a autores y perspectivas. Y dando espacio, como no podía ser de otro modo en una escritura que se sumerge en lo imaginario, a los juegos de espejos: lo esencial de la lección de Barthes —«una persona gentil y delicada»— sería «su postura delicada y discreta». Donde se ve, a través de la circulación de unos pocos *biografemas*, uno de los múltiples modos de construcción de la herencia.

Retomando el género de las semblanzas —en lo que supone una vuelta sobre el género musical y poético del *tombeau*—, contribuye a la reconstrucción de la vida literaria de toda una época: la del estructuralismo y el *nouveau roman*, en la cual se produjo una crisis en las ciencias humanas —y en la crítica literaria— que era la promesa de una transformación. Una época en la que, en Brasil, se daba la mano la poesía concreta de los hermanos de Campos con la música de Caetano Veloso, al tiempo que este entraba en contacto con las experiencias artísticas de Helio Oiticica dando lugar al tropicalismo. Un momento en el que un acontecimiento como la defensa de la tesis doctoral de Haroldo de Campos —en la que leía *Macunaíma* con la ayuda de Vladimir Propp— podía servir de punto de encuentro entre unos mundos que, a partir de los años ochenta, han ido poco a poco distanciándose. A través de las páginas del libro, tejido con paciencia, vemos cómo se van tramando las memorias en la memoria y cómo, junto con esas vidas de los otros, despunta la propia trayectoria de la autora que —como pasaba con «Kafka y sus precursores» y con tantas otras fábulas borgianas— es a fin de cuentas quien los reúne en su memoria y su escritura.





# NOTAS CRÍTICAS

«Julio Cortázar,  
encuentros y  
desencuentros» de  
Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13

Giorgio Agamben ha afirmado en alguna ocasión que una vocación es siempre la revocación de otra vocación, y que un libro esconde o anuncia siempre otro libro. Así vemos cómo el origen y el destino, la voz y la escritura se complican en un tejido abierto a la contingencia. De ese modo, tal como a través de este libro —de estas vidas de los otros— se perfila, en su propio estilo, la vida de una autora que decidió dedicarse en gran medida a la crítica literaria, por detrás de su tarea de crítica literaria se perfila otra pasión: la de la pintura. Como presenta en su primer capítulo, dedicado a su maestro Samson Flexor y al Atelier Abstração en el que Leyla Perrone comenzó a formarse como pintora, esa vocación truncada por imperativo familiar se resolvió en un destino literario que retomaba el aprendizaje pictórico situándolo en un nuevo contexto. «Cuando era niña, pintaba mucho, y mi proyecto de vida era ser pintora», escribe. Y continúa, tras referirse al fin de esa vocación:

No fue una ruptura total, y las enseñanzas de Flexor permanecieron activas en mi modo de apreciar las obras literarias. Una novela o un poema, como un cuadro o una composición musical, están hechos de una armazón invisible de líneas de fuerza, de un juego de valores, contrastes cromáticos, retornos sutiles de temas antes anunciados etc. Es bueno que un crítico tenga una experiencia, aunque sea breve, de los procesos internos de la creación plástica. Mis preferencias literarias se orientaron naturalmente hacia las obras en que la expresión está controlada por una tendencia constructiva: el *nouveau roman*, el estructuralismo, la poesía del linaje de Mallarmé.

En mí quedaron, de las enseñanzas de Flexor, algunas disposiciones definitivas: la desconfianza en la representación artística de la realidad, el gusto por el experimentalismo, un antiacademicismo radical, el respeto por el trabajo del artista que conoce su oficio y una gran pasión por el arte como algo más grande que el artista en cuanto individuo.

Leyla Perrone empezó a escribir en el suplemento literario de *O Estado de S. Paulo* en noviembre de 1958, donde reseñó a Michel Butor, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Maurice Blanchot —de quien traduciría 45 años después *El libro por venir* (*O livro por vir*, Martins Fontes, 2005)— y a muchos otros, y solo posteriormente entró como profesora en la PUC-SP y, tiempo después, en la USP. Fueron esas primeras reseñas las que le llevaron a conocer personalmente a algunos autores del *nouveau roman*, como Butor, que fue el primero con el que estableció contacto a principios de los años sesenta, y cuya obra no dejaría de ser un punto de referencia y de inspiración para la crítica brasileña.



# NOTAS CRÍTICAS

«Julio Cortázar,  
encuentros y  
desencuentros» de  
Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13



Los caracteres que aquí aparecen son retenidos y presentados a través de *biografemas*: pequeños detalles puntuales o cotidianos que iluminan, en una pincelada y siempre desde el afecto, la vida y obra de un escritor o intelectual. Por la lectura de este libro sabemos y saboreamos algo de las salidas de Wally Salomão, del afecto elegante y discreto de Sarduy, del horror al ajo de Cortázar, del plurilingüismo *en ruso* de Jakobson y de la *soirée bénie* que Derrida y Haroldo de Campos compartieron en casa de Leyla Perrone. De ese modo, el recuerdo se recorta sobre un fondo de olvido para levantar, *vivas en la memoria*, las semblanzas de unos autores rememorados en una escritura que así permite que vivan en nosotros, sus lectores. De la autobiografía pasamos así a una alterbiografía plural, en la que se nos invita a entrar, a través del hilo pacientemente trenzado del recuerdo y la escritura, en la vida literaria de toda una época. Una época que fue cerrándose con cada una de las muertes que se evocan en el libro —siempre, por lo demás, desde la perspectiva de la vida y de la literatura—. Escribía Leyla Perrone en otro lugar sobre Barthes:

Barthes recibiría también con desconfianza la afirmación según la cual el mundo cambiaría con su muerte. Pero yo sé que cambió. Levemente (el mundo es grande), imperceptiblemente (¿cuántas personas lo conocían, lo leían?), pero ciertamente el mundo se volvió más rígido. Serán pocos los que lo perciban, pero la gran estupidez universal se volvió un poco más densa sin su mirada clara y lúcida, un poco más triunfal sin su crítica ironía. Un poco más abandonada (la estupidez no lo sabe, pero también quedó huérfana), un poco más entregada a su coagulada repetición, sin la secreta ternura con la que él la desmontaba, detectando sus ocurrencias en todas partes y, ante todo, en él mismo.

Entre muchas otras cosas, este libro recrea, a partir de fragmentos, la vida cultural de una época, y propone una tradición en que la vida y la literatura se dan la mano, dejándose impregnar del resto de saberes, que incluyen a las ciencias humanas (con Lévi-Strauss) y a la filosofía (con Derrida). Como afirmaba Barthes en su *Lección* de 1977, «la literatura hace girar los saberes, no fija ni fetichiza ninguno» —lo que quiere decir que los incluye y los desborda—. Tal como, por lo demás, esta autobiografía construida a partir de las vidas de los otros rebasa tanto a la autora como a los biografiados para construir unas vidas de papel destinadas a la lectura y al desleimiento. Y como, junto a la lectura y como prolongación de ella, la traducción es uno de esos modos de la rememoración en que se dan la mano la memoria y el olvido, aquí ofrezco, por seguir tirando del hilo, una traducción al castellano del capítulo que, en *Vivos na memória*, Leyla Perrone dedica a Julio Cortázar.



# NOTAS CRÍTICAS

«Julio Cortázar,  
encuentros y  
desencuentros» de  
Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13

## Julio Cortázar, encuentros y desencuentros

Leyla Perrone-Moisés

(Traducción de Max Hidalgo Nácher)

En mi viaje a París, en diciembre de 1968, yo llevaba un paquete de libros enviados por Haroldo de Campos para su amigo Julio Cortázar (1914-1984). El escritor residía en la ciudad desde 1957. Tras partir voluntariamente por discrepar con el peronismo, residió en ella hasta que le fue impedida definitivamente la vuelta a Argentina por ser uno de los enemigos más notorios de la dictadura militar que lo siguió.

Después de acordar el encuentro por teléfono, me dirigí a la Rue de l'Éperon, una callejuela que conecta el Boulevard Saint-Germain con la Rue Saint-André-des-Arts. Era (y es todavía) un edificio encantador, con un portón antiguo que daba a un pequeño patio cercado de plantas. Subí las escaleras, llamé al timbre del piso y la puerta se abrió.

Delante de mí estaba un hombre muy alto. Vestía pantalones vaqueros y un jersey rústico de marinero portugués, bordado con anclas y barquitos negros. El rostro pálido de trazos regulares estaba dominado por unos ojos claros muy separados y cejas espesas, que, junto a una arruga profunda que las conectaba, le daban una expresión de asombro. El pelo negro, un poco largo, estaba revuelto. No tenía barba en aquel momento. Era un hombre extrañamente guapo, de edad indefinida. Hasta el final de su vida, mantendría esa apariencia de joven viejo o de viejo joven, que intrigaba a los que sabían su edad.

Muy afectuoso, me invitó a entrar. Lo primero que vi en la casa fue un póster en el vestíbulo. En él aparecía el perrito Snoopy mecanografiando, en su minúscula máquina de escribir, el siguiente texto: «*Era una noche oscura y tormentosa...*»<sup>1</sup>. El póster anunciaba la casa de un escritor que, aunque ya fuera famoso, no se tomaba a sí mismo tan en serio.

El escritor me condujo hasta la sala, donde nos sentamos a la vera de una chimenea o de algo parecido. Me presenté, entregué los libros, di noticias de Haroldo y continuamos conversando. Me preguntó qué es lo que hacía en París y se entusiasmó cuando supo que yo





# NOTAS CRÍTICAS

«Julio Cortázar,  
encuentros y  
desencuentros» de  
Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13



trabajaba sobre Lautréamont. Cortázar era un lector apasionado del poeta franco-uruguayo. Conversamos sobre *Los cantos de Maldoror*, y de repente Julio dijo esta frase: «Veo frecuentemente a Isidore Ducasse en la Rue Richelieu». Ahora bien, Isidore Ducasse, verdadero nombre de Lautréamont, murió en 1870. La calle en cuestión es una calleja sombría al lado de la antigua Bibliothèque Nationale. Por algún tiempo, Isidore vivió muy cerca de ella, en la Rue Vivienne, y en los *Cantos de Maldoror* es referida en el pasaje en que el malicioso Maldoror persigue al adolescente Falmer.

Pensando que tenía que interpretar la declaración de Julio como metafórica, sonreí. Él me dijo: «No rías, yo lo veo de hecho». Fue la primera vez que una extraña observación de Julio me desconcertaba. Habría muchas otras, en los años que vendrían. Poco a poco, iría comprendiendo que Julio vivía en nuestro mundo real, pero también en un mundo suprarreal cuya frontera atravesaba con facilidad. Y ese, su modo de ser, nos llevaba a verlo, al mismo tiempo, como un hombre real y un ser de otro mundo. En el cuento «El otro cielo», publicado dos años antes de ese, nuestro primer encuentro, Cortázar trataba justamente de esos «pasajes» entre dos mundos, y presentaba el personaje de un joven sudamericano del París del Segundo Imperio, cuya identidad anunciaban los epígrafes del cuento sacados de los *Cantos de Maldoror*.

El relato de sus encuentros con Isidore Ducasse me fascinó tanto que quedó como el único recuerdo de este primer encuentro. Al día siguiente, cuando fui, como de costumbre, a la Bibliothèque Nationale, atravesé la Rue Richelieu y tuve un cierto miedo de andar por sus calzadas estrechas y de mirar hacia sus altas paredes, oscuras y sin ventanas.

Mi segundo encuentro con Cortázar fue al año siguiente, en una cena en casa de Ugné Karvelis (1935-2002), con quien Julio estaba entonces casado. Ugné, nacida en Lituania, trabajaba en la Unesco y en la editorial Gallimard. Era una mujer grande, imponente, e intimidaba un poco. Más allá de las afinidades intelectuales, los dos tenían posiciones políticas semejantes. Se conocieron en La Habana, y ambos eran entusiastas de la revolución cubana. Pero, en aquel momento, su relación ya se tambaleaba.

Posteriormente, me encontré con Cortázar muchas veces en casa de Alice y Georges Raillard. En esas ocasiones, lo recuerdo siempre solo y muy discreto. Un perfecto

# NOTAS CRÍTICAS

## «Julio Cortázar, encuentros y desencuentros» de Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13



*caballero*<sup>2</sup>, serio y un poco solemne. A pesar de décadas de vida en París, no adhería a aquel *esprit* parisino que Georges encarnaba tan bien: observaciones rápidas, irónicas, chismes sobre los ausentes y provocaciones destinadas a los presentes, que hacían reír a toda la mesa. Julio no reía con esos chismorreos. Una vez, él mismo dijo que no era suficientemente rápido para entender aquellas bromas de Georges. Sabemos que humor no le faltaba, pero era de otro tipo.

Los años fueron pasando, seguí encontrándome ocasionalmente con Cortázar en París. Hasta que, en 1975, Haroldo me comunicó que vendría de incógnito a São Paulo para encontrarse con su madre y su hermana, que irían desde Buenos Aires. Cortázar era miembro del Tribunal Russell. Ese tribunal, que pretendía inicialmente juzgar los crímenes de guerra cometidos por los Estados Unidos en Vietnam, en 1974 se transformó en el Tribunal Russell II, centrado en las dictaduras sudamericanas.

Dado que no podía volver a Argentina, el escritor planeó aquel encuentro familiar en São Paulo, ya que, en Brasil, aunque también estuviéramos en una dictadura, el riesgo de ser apresado era un poco menor. El viaje debía, sin embargo, rodearse del mayor secreto. Haroldo y yo fuimos a buscarlo al aeropuerto de Congonhas en mi coche. Cortázar desembarcó un poco nervioso porque, en Río, tuvieron que cambiar de avión, lo que era normal en aquellos tiempos. Pero él protestó, pues consideraba ese percance de mal augurio. Llevamos su equipaje a un hotel modesto en la avenida São João, donde los huéspedes, pensaba Cortázar, pasarían más desapercibidos que en uno grande.

Cortázar tenía que resolver un problema con el billete en la agencia de Air France, en la avenida São Luís. Decidí dejar el coche en un *parking* de la calle Consolação. El *párking* era subterráneo y, en el momento en que llegamos al oscuro garaje, Cortázar entró en pánico: «¡Leyla! ¿Dónde me llevas?». Esta y otras reacciones del escritor mostraban su estado de ánimo, dividido entre la alegría de los reencuentros y el temor, bien fundado, a la policía brasileña y argentina. Intentamos tranquilizarlo y fuimos caminando por la avenida.

Cuando pasábamos por una agencia de viajes, Julio me cogió del brazo y me mostró, en la vitrina, la miniatura de un transatlántico. Y me dijo: «Imagina qué bonito sería esparcir azúcar en la cubierta del barco y soltar en él un montón de hormigas. Se agitarían en todas direcciones, como pasajeros chiflados». Idea típica de Julio, que



# NOTAS CRÍTICAS

## «Julio Cortázar, encuentros y desencuentros» de Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13



siempre adoró los barcos y veía todo con los ojos de la imaginación.

En los días que siguieron, estuvo en Campos do Jordão, donde se encontró con su madre y su hermana. En São Paulo, Haroldo de Campos, el gran traductor Boris Schnaiderman (1917-2016) y yo pasamos muchos buenos momentos con él. En uno de esos encuentros, fuimos a tomar un aperitivo en el Pingão do Largo do Arouche y nos sentamos en una terraza. La estatua del emperador Augusto, con el dedo en ristre, parecía apuntar hacia nuestra mesa, como indicando que ahí había alguien especial. Ya habíamos comentado, entre nosotros, que nuestro «cadáver» era difícil de esconder, porque, además de muy grande, era una figura conocida por todos por las fotos de los periódicos y las revistas.

Otro día, comimos en el restaurante Mexilhão, en la calle Treze de Maio. Fui a buscar a Julio en el hotel, Haroldo y Boris nos esperaban en el restaurante. Cuando pasábamos, ya a pie, por la esquina de la Treze de Maio con la plaza Dom Orione, me fijé en una maleta vieja tirada en la acera y le dije a Julio: «¡Es la maleta (*valise*) del Cronopio!»). (*Valise de Cronopio* es el título de una antología de ensayos de Cortázar, publicada por Haroldo de Campos y Davi Arrigucci en 1974 en la editorial Perspectiva.) Le gustó la idea y decidió llevarse la maleta para enseñársela a sus amigos. Fue así como los camareros y los clientes del Mexilhão vieron, asombrados, a un señor elegantísimo, con traje y corbata, cargando con una maleta destrozada. Dejó la maleta al lado de nuestra mesa y acordamos que, más tarde, Cortázar la firmaría. Cuando llegó el momento de pedir los platos, llamó al camarero y le dijo: «¡Tenga cuidado en que no haya ningún resto de ajo en la comida! ¡Me ocurren cosas horribles cuando como ajo!». El camarero se fue asustado, pues el cliente podía ser un vampiro.

En el día de su partida, Julio tenía que comer en mi casa. Preparé un vatapá sin ningún resto de ajo y limpié un poco la maleta del Cronopio, para que pudiese recibir el autógrafo que la volvería un precioso *ready-made*. Pero el teléfono sonó, y era Haroldo. Me contó que nuestro amigo había salido un rato, y al volver el gerente del hotel le dijo que, en su ausencia, habían aparecido unos policías que registraron su cuarto. Dada la situación, Cortázar se dirigió inmediatamente al aeropuerto, con la intención de tomar el primer vuelo hacia París. No pudo comer el vatapá ni firmar la maleta, contratiempos insignificantes ante el riesgo que el escritor corría.

# NOTAS CRÍTICAS

## «Julio Cortázar, encuentros y desencuentros» de Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13



El periodista Marcos Faerman vio a Cortázar en el aeropuerto, antes de que el escritor tomara su avión y volviera a París. El fotógrafo Antônio Lúcio tomó entonces dos fotos suyas, sentado leyendo un libro. Faerman lo retrató así:

Allí estaba uno de los mayores escritores de América Latina, solo, muy alto (más de dos metros), gafas de sol. Me pareció que estaba tranquilo, leyendo un libro de Octavio Paz, el gran poeta y ensayista mexicano —distráido, como si no estuviera en un aeropuerto—. Cuando vi cómo cerraba las páginas del libro y empezaba a pasear, no pude dejar de pensar que estaba un poco triste, pero las personas que viajan solas siempre parecen un poco tristes. Era el hombre más alto del aeropuerto, el rostro oculto tras las gafas de sol, las mismas cejas gruesas, muy suyas, un estilo de barba que parece ser la marca exclusiva del señor Julio Cortázar. Caminaba con elegancia, pero al mismo tiempo con la fuerza de un pugilista. Tiene las manos de un buen peso pesado [...]\*

En la noche anterior, Julio asistió al concierto de Maria Bethânia en el Tuca, y después del espectáculo, tomando un cóctel de limón en el Cristal había expuesto a Marcos Faerman, además de otros asuntos, su teoría según la cual Bethânia y Caetano eran la misma persona. Curiosamente, parece que la Mãe Menininha del Gantois también consideraba que estaban unidos.

En los siguientes años, volví a ver a Julio algunas veces en París. Se separó de Ugné Karvelis y encontró el último amor de su vida, la escritora y fotógrafa canadiense Carol Dunlop. Los dos se casaron en 1979 y escribieron juntos el libro de viajes *Los astronautas de la cosmopista*. Ella era preciosa y 32 años más joven que él. Fueron quizás los años más felices del escritor, hasta que, en 1982, Carol murió de cáncer. A partir de entonces, Julio se sumergió en una profunda melancolía.

En febrero de 1984, yo estaba nuevamente en París y Alice Raillard me dijo que Julio estaba hospitalizado. Desde hacía muchos años el escritor sufría de una forma de leucemia que empeoraba lentamente. Quedamos, Alice y yo, en visitarle en el hospital, donde tomaríamos un té en su compañía. Según Alice, él estaba mejor y se alegraba con la idea de nuestra visita.

En el día convenido, decidí volver a casa después de la comida, animada con la perspectiva de la tarde. Llovía, entré corriendo en un autobús abarrotado. En frente de mí, de pie como yo, un pasajero leía el diario *Le Monde*. La primera página del diario estaba ante mis ojos, y leí en ella: «*L'écrivain Julio Cortázar est mort*». No tuve más remedio que aceptar la noticia, pero inmediatamente las



# NOTAS CRÍTICAS

«Julio Cortázar,  
encuentros y  
desencuentros» de  
Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13

lágrimas empezaron a correr por mi rostro, para asombro de los otros pasajeros.

Llamé por teléfono a Alice, que me confirmó la noticia. Alice me invitó a acompañarla al velatorio, pero no quise ir. Yo no creía ser una persona tan cercana al escritor para unirme a sus allegados en esa ceremonia, y no quería ver a Julio muerto. Al día siguiente, fui al entierro, en el cementerio de Montparnasse. El séquito era relativamente pequeño, muy pequeño en comparación a la grandeza del muerto. «Pocos franceses», comentó Georges Raillard. Y añadió que Francia no había asimilado a Cortázar, tal como el titular de *Le Monde* revelaba. Si fuese realmente conocido, como merecía, no habría sido necesario decir «*l'écrivain Julio Cortázar*».

La mayoría de los presentes eran latinoamericanos, algunos muy jóvenes. Pero había también un grupo de españoles, entre los cuales se distinguía al pintor Antonio Saura, hermano del cineasta. Noté que los españoles eran los más dignos: vestían con sobretodos negros y caminaban acompasadamente. Con su seriedad y su altivez, eran perfectos para la ocasión. Fue muy conmovedor ver el ataúd de Julio descender para unirse al de su amada Carol que, contra todas las leyes de la naturaleza y por descuido de los dioses, lo precedió en aquel túmulo.

Hoy, en Argentina, Cortázar es celebrado por muchos de sus compatriotas como uno de los dos mayores escritores del país. Hay grandes fotos suyas en las librerías y se le dio su nombre a una bella plaza. Entretanto, en vida, se hablaba muy mal de él. No se le perdonaba el largo exilio y el afrancesamiento. Sorprendentemente (o no), eran los marxistas los que más lo criticaban, señalando una incoherencia entre su apoyo incondicional a Cuba y la literatura sofisticada que practicaba. Esos marxistas creían que debía escribir sobre y para el pueblo, y lo consideraban un burgués esnob. Por mucho y por muy bien que él mismo se defendiera, en cartas y artículos, esas críticas le hacían sufrir.

En la conversación con Marcos Faerman, que le preguntó al respecto, respondió: «Mucha gente confunde política con literatura y literatura con envidia». Fórmula perfecta. Tal vez por envidia, Héctor Bianciotti (1930-2012), argentino que también vivía en París, me dijo un día que el español porteño de Cortázar era «viejo», debido a sus años de ausencia. Años más tarde, Bianciotti se convirtió en un escritor francés, miembro de la Académie. Destinos muy diferentes, los de esos dos argentinos escritores.





# NOTAS CRÍTICAS

«Julio Cortázar,  
encuentros y  
desencuentros» de  
Leyla Perrone-Moisés

(Traducción y presentación de  
Max Hidalgo Nácher)

DOI 10.1344/452f.2022.26.13



Bianciotti sí cambió de país y de lengua, mientras que Cortázar escribió en español hasta su muerte.

Solo conseguí homenajear al gran Julio en 2004, con ocasión del nonagésimo aniversario de su nacimiento, cuando publiqué en la revista francesa *Littérature* un ensayo («Passages: Isidore Ducasse, Benjamin et Julio Cortázar») sobre su cuento «El otro cielo», del libro *Todos los fuegos el fuego* (1966). En ese cuento, Cortázar efectúa un viaje en el tiempo, entre el Pasaje Güemes de la Buenos Aires del siglo XX y la Galerie Vivienne de París del siglo XIX, frecuentada por un misterioso *sudamericano*, cuya expresión era «bella y ausente y lunática». El epígrafe del cuento lo identifica: el uruguayo Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. Los pasajes entre lo real y lo imaginario eran el hábitat de esos dos grandes escritores sudamericanos.

En enero de 2012 estuve en Buenos Aires y anduve por la plaza Julio Cortázar, acordándome de él con cariño. En París, desde 2007, también hay una placita con el mismo nombre en la punta de la Île Saint-Louis, donde ambientara el cuento «Las babas del diablo», adaptado por Antonioni en el filme *Blow Up*. ¿Quién sabe si un día volveré a ver a Julio en París, caminando en compañía de Isidore Ducasse en la Rue Richelieu, volviendo de la Galerie Vivienne y dirigiéndose al Pasaje Güemes de Buenos Aires? Si tal cosa aconteciera, no tendría miedo; al contrario, me maravillaría.

<sup>1</sup> N. del. t.: en castellano en el original.

<sup>2</sup> N. del. t.: en castellano en el original.

\* *O Estado de S. Paulo*, 26 de mayo de 1975.



**Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina**

**Nora Catelli**

**Eduner: Entre Ríos, 2020**

**335 páginas**

*Desplazamientos necesarios*, de Nora Catelli, no es un mero recopilatorio de artículos académicos, es el precipitado de una larga carrera como lectora, crítica y docente de uno de los principales referentes latinoamericanos de los estudios literarios. Las ideas y las citas no han sido recopiladas y engastadas con el arte de la prisa, sino que han sido pensadas y maduradas a lo largo de los años. El fastuoso aparato crítico está perfectamente integrado en unas lecturas tan personales como documentadas, escritas además con un estilo exquisito que no se deja tentar por el demonio ubicuo de la oscuridad.

El libro consta de tres partes. En la primera, la más extensa, titulada «Ensayos», se reúnen diez ensayos de literatura comparada centrados en la literatura argentina. No es una contradicción. Si toda la tierra gira alrededor de un solo eje, ¿por qué no iban a girar los diferentes comparatismos en torno de esta o aquella tradición literaria? La segunda parte, titulada «Literatura y psicoanálisis», reúne dos trabajos en los que se estudian la figura de Óscar Masotta como difusor de Jacques Lacan (199-203) y las relaciones de la literatura y el psicoanálisis en Argentina (205-224). La tercera parte incluye trece reseñas, algunas de las cuales trascienden con mucho el género, para derivar en verdaderos ensayos que el lector no debería desatender. Cierra el libro una breve semblanza autobiográfica de la autora, titulada «Entre Rosario y Barcelona». Expongo a continuación algunas de las ideas fundamentales del libro. Valga la extensión de esta reseña como prueba del interés que me han suscitado todas y cada una de estas páginas.

En «La cuestión americana en “El escritor argentino y la tradición”» (39-54), la autora refuta la célebre *boutade* que Borges tomó de Gibbon, según la cual en el *Corán* no hay camellos, y que le sirvió como *exemplum* para sostener que la autenticidad identitaria no puede basarse en el énfasis, sino en la espontaneidad. Según Catelli, a Borges le hubiese sido fácil comprobar la imprecisión de su ejemplo. Si no lo hizo es, quizá, porque no era del todo cierto que él considerase toda la tradición occidental como patrimonio compartido, o bien mostrenco (a menos que decidamos inverosímilmente que el *Corán*, que es un vástago de la tradición judeocristiana, no es occidental). Aunque también podemos ver este punto ciego «como recordatorio ejemplar de la insuficiencia de toda pretensión de verdadera universalidad» (42). Algunos consideran que, desde su condición periférica, Borges pudo «mantener una postura lúdica, de niño *bricoleur*, de permanente inimputabilidad respecto de la seriedad filológico-religiosa, central de la cultura occidental» (43). Catelli no está en desacuerdo, pero quiere ir más allá. Empieza recordando que, en «El escritor argentino y la tradición», Borges también equipara a los argentinos, en particular, y a los latinoamericanos en general, con los judíos y los irlandeses, en tanto que colectivos ubicados a la distancia perfecta, y a la vez incómoda, para estar dentro y fuera de la cultura occidental como conjunto. A continuación, la autora indica las fuentes borgeanas de este argumento, que halla en *Visión de Anáhuac* (1917), de Alfonso Reyes («No renunciaremos —oh, Keats— a ningún

objeto de belleza, engendrador de eternos goces»), y en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), de Pedro Henríquez Ureña («Cada obra grande de arte no es una suma sino una síntesis, una invención: crea recursos propios y peculiares de expresión. Nuestros enemigos, al buscar la expresión de nuestro mundo, son la pereza y la incultura, el disturbio de la guerra y la política»). Pero, para comprender el funcionamiento de dicha idea, resulta esencial recurrir al contexto histórico de la época, esto es, al «horizonte del colapso europeo». Como en la *Historia de un viaje al Brasil*, de Jean de Léry (no es extraño que Lévi-Strauss lo considerase, en *Tristes trópicos*, «el manual del etnógrafo»), las dos guerras mundiales produjeron una inversión en las relaciones entre Europa y América Latina. El desastre transformará al europeo en exiliado, y Europa, «herida de muerte», será «invitada a abrazar la periferia como promesa de otro renacimiento» (51). Como dirá Alfonso Reyes, en *Última Tule*, «hoy, ante los desastres del Antiguo Mundo, América cobra el valor de una esperanza». De este modo, la propuesta que hicieron José Enrique Rodó, en su *Ariel* (donde presentaba a América Latina como una reserva espiritual frente a la nordofilia y al pragmatismo), y el modernismo de corte cosmopolita, se transformarán en el «deseo de ocupar un centro que el desastre europeo había dejado vacío: el centro cultural de Occidente» (53).

En el siguiente ensayo, titulado «La veta autobiográfica: de Norah Lange a Alejandra Pizarnik» (55-82), Nora Catelli estudia las relaciones entre las esferas de lo privado, lo público y lo literario en la literatura autobiográfica argentina. En primer lugar, la autora esboza una historia de los cambios que se han producido en las dinámicas entre la identidad personal y la identidad pública. A finales del siglo XIX y principios del XX, «la vida individual se piensa como núcleo donde puede surgir el deseo de ajustarse a una disciplina exterior», si bien «la fuente del deseo se experimenta como interna; sus resortes pertenecen al territorio de la intimidad, que se vive como autónoma» (57). A partir de este cuadro inicial Catelli estudia la evolución de la voz autobiográfica en la obra de cuatro autoras argentinas: los *Cuadernos de infancia* (1937) de Norah Lange; las memorias de María Rosa Oliver, tituladas *Mundo, mi casa* (1965); los *Testimonios* (publicados desde 1931) y la *Autobiografía* (1979-1984) de Victoria Ocampo; y los *Diarios*, escritos entre 1954 y 1972, de Alejandra Pizarnik.

En «A propósito de una fuente de Borges: comparatismo, teoría, tradiciones nacionales» (83-94), la autora realiza una arqueología del comparatismo tomando como punto de partida la célebre conferencia «La crisis de la literatura comparada», que René Wellek pronunció, en 1958, en la universidad de Chapel Hill. Catelli presenta, desde la perspectiva argentina, la recepción de la tradición comparatista: «Nosotros leíamos comparatistas, aunque no los llamáramos así. [...] Estábamos rodeados de comparatistas, pero no conocíamos la literatura comparada» (83). La razón de esta invisibilidad era que las carreras de letras, que «eran tácita y orgánicamente comparatistas, lo cual era considerado europeizante y enciclopedista» (84). No obstante, tras los años de predominio de la teoría, el comparatismo regresó en su forma actual. De algún modo — dice la autora —, *Obra abierta* (1963), de Umberto Eco, podría ser considerado como un ejemplo de realización del comparatismo soñado por Wellek. Catelli concluye que «la literatura comparada es el modo corriente de leer, porque nadie lee de manera exclusiva su literatura nacional, ni siquiera los especialistas de las literaturas nacionales»; pero que, aun así:



...durante mucho tiempo las filologías castellana y catalana, con las que convivo, se caracterizaron por dedicarse solo al gran río —siglo por siglo— de sus respectivos acervos nacionales. La tradición argentina, en cambio, se consideró siempre fuera de esa tentación absolutista, lo cual tiene que ver con la diferencia radical entre el surgimiento simbólicamente exógeno de las tradiciones americanas, que siempre vienen de otra parte, y la extensa configuración ilusoriamente endógena de las tradiciones europeas centrales (85).

A continuación, Catelli autora contempla «el debate entre la teoría como herramienta de pensamiento y la literatura comparada como área de aplicación» (86). El comparatismo, los *New Critics* y el positivismo de las fuentes fue arramblado por «la gran mancha voraz de la teoría, que reordenó las lecturas ligándolas al vínculo de las textualidades a través de los recursos de las citas, las reapropiaciones, etc.», pero «el comparatismo, desprendido de la costra positivista, ha vuelto a apoderarse de los textos» (86). En este nuevo comparatismo resulta central la idea de las fronteras, que «no son solo espaciales, sino intersubjetivas, lingüísticas, étnicas, genéricas y estéticas» (87). No obstante, «el comparatismo se ha convertido en una actividad más que en un discurso», y la teoría, dentro de esta actividad, se nos aparece «como un conjunto de argumentaciones, casi a la manera de un manual de preceptiva, para dar cuenta de aquellas actividades de frontera» (87). Pero nadie busca ya «fuentes» (las «relaciones fácticas» que rechazaba Wellek): «las fuentes han quedado relegadas al campo monacal de la filología tradicional» (87). Catelli propone un resurgimiento del estudio de las «fuentes», y pone como ejemplo un fragmento de la traducción que Borges hizo del *Orlando* de Virginia Woolf. Se trata del capítulo VI de la novela, en el que Woolf sugiere que la liberación femenina está siendo captada por el reino de la mercancía, transformando a las mujeres en agentes, víctimas y potenciales instrumentos de subversión de la cultura de masas (90). Pero lo que aquí nos interesa es que en la traducción de Borges se pueden ver huellas muy claras de la revelación final de «El Aleph», y eso es una fuente que nos permite «descubrir a Borges en Woolf» (93). No podemos limitarnos al argumento de «los precursores de Kafka», advierte la autora, se trata de reivindicar la pertinencia del estudio de las «fuentes».

En «Desplazamientos necesarios» (95-106), Catelli estudia los ensayos de Juan José Saer. Los describe como ensayos «de estudiante perpetuo», puesto que en ellos se encuentran «huellas de lecturas canónicas casi sin reelaboración», se «cosen resúmenes», «se hilvanan propuestas disímiles», etc. A diferencia de *El ensayo como forma*, de Theodor Adorno, donde se presenta el ensayo como una tensión hacia lo inacabado, tensión, no obstante, unitaria, y, por ello paradójica» (95), los ensayos de Saer parecen aspirar a una sistematización más propia del estudio que de la escritura. Catelli se pregunta por la aparente despreocupación literaria de Saer por su obra ensayística (cita a Sergio Delgado, en «Saer ensayista»), y sugiere que esta podría haber sido voluntaria. También podría deberse, continúa, a los equilibrios que Saer debió realizar entre su actividad como profesor universitario y su tarea como escritor. Saer también habría buscado en sus ensayos la poética de sus novelas. En ellos habría desarrollado la idea de la ficción como una «antropología especulativa», que luego practicaría en obras como *El entenado*, *Glosa* o *La ocasión*. En ellos también piensa su linaje argentino y americano, sus aspiraciones estéticas y la cuestión de la militancia. Según Catelli, en sus

ensayos, Saer «no busca el fulgor, sino la opacidad. Saer se blinda en esta opacidad y deja que los ensayos operen como muro de contención frente al asedio de sus propias exigencias» (106). Del otro lado de ese muro se halla su literatura. Frente a esos «escritos imperfectos y disruptivos» se erige «la metamorfosis artística, armónica y férreamente coherente» que se produce en el crisol de sus novelas (106).

En «María Rosa Lida: posición americana, filología y comparatismo» (107-130), la autora reflexiona, en primer lugar, acerca de la invisibilidad de la vida de los filólogos, al menos en comparación con la de los escritores. Fue Edward Said quien, en los años ochenta, le habría dado un lugar importante al destierro de Erich Auerbach, llegando a utilizarlo como «figura» (toma el concepto del mismo Auerbach) para narrarse a sí mismo como intelectual exiliado (108). A continuación, Catelli piensa el caso de María Rosa Lida. Subraya la dificultad de clasificarla, tanto en el ámbito académico (clasicista, hispanista, comparatista), como en el identitario (mujer, judía, argentina), y hace una semblanza de sus trabajos: *La originalidad artística de «La Celestina»*, *La tradición clásica en España*, *El otro mundo en la literatura medieval*; sin olvidar su interés por la cuestión americana, que la concernía directamente, en tanto que argentina (el estudio de la impronta americana en la tradición hispánica, el motivo de la destrucción de Jerusalén en la conquista de América, las fuentes literarias de Borges), así como por la condición judía, de la que también participaba (su interés por el «círculo de Ámsterdam», formado por judíos sefarditas que se esforzaron por conservar su lengua culta; véanse, por ejemplo, los apéndices de *La sinagoga vacía* de Gabriel Albiac).

En «Materia y lectura en los *Diarios*, de Alejandra Pizarnik» (131-140), la autora hace una historia de la edición de los *Diarios* de Pizarnik: su interés inicial por las listas, cuya presencia «parece obedecer a una necesidad de invocación de dioses protectores, de esas figuras poderosas que brindaban a Pizarnik los instrumentos necesarios para construirse la muralla defensora y defensiva que la ausencia de belleza, no importa si real o no, la obligaba a buscar en ciudadelas edificadas por otros» (137); y el tema del ansia por la belleza que de la que carecía o creía carecer: el peso de las expectativas de hermosura y delgadez (135). También se estudia su tematización de la condición judía, y se nota que, en su caso, no se interesa tanto por el trauma de la *Shoah*, como por la esperanza del Israel de los *kibbutzim* (138-139).

En la «Literatura comparada y tradición crítica argentina» (141-152), Catelli hace una semblanza intelectual de María Teresa Gramuglio. Empieza con una interesante referencia al exilio turco de Auerbach, donde recibió el encargo que le hizo Atatürk para que se ocupase —en sustitución de Leo Spitzer— de la «modernización y europeización del sistema superior de enseñanza turco» (141). En una de las cartas que le envió a Walter Benjamin, fechada en 1937, Auerbach habla del nacionalismo turco de Atatürk: «un nacionalismo fanático antitradicional, un rechazo de la tradición musulmana y un reanudamiento — una religación— con una turquidad original fantaseada a la que se llega mediante una modernización técnica en sentido europeo» (cit. en 141). Catelli señala, a modo de anécdota o de símbolo, que, al pie de esta carta, Walter Benjamin escribió una lista de la compra en la que incluyó nombres como «Bataille», «Kracauer», «Gide» o «Procesos de Moscú». Hay una leyenda sobre la redacción, en el exilio turco, de *Mímesis*. Lo cierto es que Auerbach no

solo escribió dicha obra como un testamento de la tradición europea, sino que gestionó al mismo tiempo la modernización de Turquía, concebida como una liquidación cultural, por los propios turcos, del Imperio otomano. (144) Auerbach distingue entre lo que denomina «carácter histórico nacional» y el «nacionalismo de la sangre y la tierra». El primero sería la sedimentación cultural e histórica, que aceptaría todos los componentes sociales y culturales, sin sustituirlos por una etnicidad inventada, no es pues nacionalista; frente a él se halla el «nacionalismo de la sangre y la tierra», el de la Roma imperial de Mussolini, los hititas y ligios de Atatürk o el de los dioses teutones (145). Partiendo de esta distinción, Catelli se dispone a contraponer, en el ámbito de los estudios literarios, la perspectiva nacionalista y la comparatista. Tras realizar una breve historia del comparatismo (146-150), pasa a hablar del proyecto de Gramuglio, quien trataba de ver Occidente «como puro borde» (150), con el objetivo de:

esbozar de nuevo una historia de la tradición nacional como conjunto crítico, sin afán de unidad, sin aspiración a fundirse en materia inerte y fantaseada. Sin abandonar las fuentes de la reflexión comparatista, ella es capaz de deslizar siempre una voluntad decidida de volver audible la voz crítica de lo que Auerbach llamó —contra el nacionalismo unívoco— «carácter histórico nacional». Ese «carácter histórico nacional» no es «nacionalismo», sino constelación dinámica y tensa de diversas dimensiones simbólicas y negativa sistemática a abandonar las zonas literarias y culturales de indefinible complejidad histórica y formal (151-152).

En «Pensar *en* Borges, pensar *con* Borges: 1960-2011» (153-166), la autora distingue dos formas (que son también dos épocas, separadas por la consagración internacional del autor en la década de 1960) de leer a Borges: «Pensar *en* Borges fue y es una actividad crítica; pensar *con* Borges es, actualmente, una manera acrítica de apropiación, de identificación, de parafraseo interminable» (155). Según Catelli, «se pensó en Borges —activamente— desde los años veinte hasta los ochenta» (155), pero a partir de *El Hacedor*, empezó a pensarse *con* Borges, porque, «abandonada la distancia crítica, [sus lectores] se aproximaron a él, se identificaron con él» (158). Siguiendo a Bajtín, Catelli distingue dos mecanismos básicos de recepción: la parodia y la estilización. De un lado, «la parodia es consciente del devenir de las formas y su agotamiento, y hace evidente ese curso letal»; del otro, la estilización «lima la aspereza exigente que supone la conciencia histórica de amenaza de caducidad» (158). Eso rebaja la distancia crítica. Ricardo Piglia habría sido «el primero en practicar esa proximidad». Le habrían seguido «críticos —universitarios o periodísticos— que vampirizaron y vampirizan el tono borgeano» (158). Como la parodia exige una distancia entre el modelo y la reescritura, y eso es difícil, «el único modo de continuar a Borges es estilizarlo. Practicar el *kitsch* borgeano en sus dos vertientes»: la del asunto, que insiste en «laberintos, espejos, simetrías y reencuentros, juegos del *fatum*» (159); y la del «*kitsch* del procedimiento: Borges como “hacedor”, como fabricante de impulsos textuales» (que estaría conectado con la lectura que hizo H. R. Jauss a finales de los 80 de «Pierre Menard, autor del Quijote» como primer cuento posmoderno de un moderno, 159), Saer pensó *con* Borges, esto es, no se fundió con él. Logró una «lectura crítica», y escapó de la «fusión devota» (160). A continuación, Catelli lee a Borges a partir de las teorías de Pascale Casanova acerca de las relaciones entre el centro y la periferia, si bien considera que es discutible que «la república mundial de las letras ostentase y

ostente un único centro» (162), pues América Latina era consciente desde hacía al menos un siglo de su propia tradición literaria; y no resulta tan evidente la diferencia «entre la recepción de un Borges en el campo literario nacional y la de un Borges en lo que llamamos campo internacional» (163). Acaba este ensayo con el análisis de la novela corta *Help a él* (2008), de Rodolfo Fogwill, que es una versión realista y sexualizada de «El Aleph».

En «Borges en colaboración: la conversación interminable» (167-178), Catelli analiza las relaciones literarias entre Bioy Casares y Borges. Con el objetivo de leer mejor la serie de los relatos protagonizados por Bustos Domecq, la autora propone la siguiente distinción entre sátira y parodia: «La sátira tiene un objeto fuera de la literatura: las costumbres, la política, los lugares comunes de una sociedad»; mientras que la parodia «se dirime en términos verbales y aloja movimientos contradictorios: por un lado, se tiende a la destrucción del modelo; por otro, se lo actualiza y se lo tensa» (170). Y, tal y como estudiará más adelante, Catelli señala que el *Borges* (2006) de Bioy, «es el póstumo instrumento de Bioy para asegurarse su colocación ante Borges» (178).

En «Juana Bignozzi: poesía sobre pintura y estilo de la vejez en la literatura argentina» (179-194), la autora reflexiona sobre el concepto de «estilo de la vejez» propuesto por Hermann Broch, como un modo de presentarse «más allá del arte», que sigue produciendo, si bien «todos los problemas menores y específicos con los que el arte se enfrenta habitualmente en su fase material han perdido interés para él» (cit. en 184). Broch lo caracteriza como «abstractismo», puesto que «la expresión reposa cada vez menos en el vocabulario, que acaba reduciéndose a unos pocos símbolos primarios» para apoyarse «cada vez más en la sintaxis» (185). A continuación, la autora aplica dicho concepto al estudio de la poesía de Juana Bignozzi, y a sus estrategias de ubicación en el campo literario argentino.

En el tercer apartado del libro, titulado «Reseñas», si bien muchas de estos textos representan verdaderos ensayos, la autora piensa, entre otros temas: la recepción de la obra de Manuel Puig en España y Argentina, y el significado de lo *kitsch* o lo *camp* (229-239); la perduración de la Vanguardia surrealista en Hispanoamérica (241-243) y la posmodernidad literaria (249-251); o las relaciones entre la historia literaria y la tradición nacional, a tenor de *Conocimiento de la Argentina*, de Adolfo Prieto (315-322); y comenta obras como *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, de Bioy Casares (253-257); los *Cuentos completos* de Juan José Saer (263-270); la obra poética (281-291) y ensayística (293-300) de Edgardo Dobry; el *Borges* (2006) de Bioy Casares (301-310);

*Desplazamientos necesarios* es, a la vez, un manual práctico del mejor comparatismo, una enciclopedia de conceptos literarios y una amplia panorámica de la mejor literatura argentina del siglo XX.



***El presente incómodo. Subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro***  
**Nanne Timmer**  
**Buenos Aires: Corregidor, 2021**  
**204 páginas**

Nanne Timmer acaba de publicar *El presente incómodo. Subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro*. Se trata de un libro en el que estudia las negociaciones entre arte, literatura y poder en la Cuba postsoviética a través de un corpus extenso de novelas, varias publicaciones colectivas y algunas fotografías y obras plásticas. Desde *Paideia* a *Cacharro(s)*, desde Antonio José Ponte a Carlos A. Aguilera, Timmer propone un recorrido lúcido e informado con el que presenta un completo panorama de la narrativa cubana actual.

Desde hace varios años se viene escribiendo sobre las relaciones entre literatura y poder; el hallazgo de Timmer se encuentra en que, sin dejar de conectar los textos con los acontecimientos políticos y culturales que los rodean, dirige la mirada hacia las formas en las que las novelas construyen la temporalidad. Por eso «el presente incómodo» que anuncia en el título. Timmer toma como referencia al psiquiatra Kimura Bin para pensar las relaciones del sujeto con su ser y transfiere de su obra una serie de categorías mediante las cuales distingue las temporalidades que se abren en la Cuba postsoviética. En la introducción menciona tres tipos generales: el eterno presente que produce la retórica del Estado, el tiempo nostálgico que lamenta la pérdida de los primeros años de la revolución y las anticipaciones de un futuro que todavía está por realizarse. Pasado, presente y futuro, nostalgia, eternidad y utopía/distopía son las tres modalidades que se abren a partir de los años 80 en Cuba o, mejor, son las tres direcciones en las que se quiebra el tiempo tras el fin de la revolución como narrativa troncal.

Aunque Timmer no cita a Paul Ricoeur, su libro continúa una de las líneas más interesantes del extenso proyecto que desarrolló el filósofo francés: la idea de que el tiempo solo se puede pensar y ordenar (solo se convierte en tiempo humano) si está articulado por una narración (Ricoeur, 2004). La revolución es un ejemplo notable de esta cuestión. Desde fines del siglo XIX y principios del XX, la revolución se presentó como un vasto programa político y económico de alcances globales, pero fue posible porque se trató también de un programa narrativo que le dio estructura al tiempo a través de un horizonte hacia el cual marchar. Los grandes textos revolucionarios como los de Lenin, George Sorel o Fidel Castro contienen una épica en el sentido más literario del término. Las preguntas que formula el libro de Timmer se dirigen al momento en que, como dice Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, el tiempo se sale de sus goznes: ¿qué pasa con el tiempo?, ¿cómo se piensan los sujetos?, ¿qué sucede con el arte y las novelas cuando colapsa la épica de la revolución? Los análisis agudos que la autora propone en cada capítulo se pueden pensar como respuestas parciales o bien como una secuencia de análisis que muestran el paso del Gran Sujeto revolucionario a la fragmentación de la actualidad.

El libro contiene ocho capítulos dedicados cada uno a dos (en algunos casos tres) novelas, con la excepción del primero, que se ocupa de publicaciones

periódicas. Aunque Timmer no es lineal en este sentido, los capítulos están ordenados siguiendo un patrón cronológico, de manera que empieza haciendo análisis sobre la cultura de fines de los años 80 y termina al borde de la actualidad.

En el primer capítulo propone una mirada concentrada de este recorrido por medio de los proyectos de *Paideia*, *Diáspora(s)* y *Cacharro(s)*. Timmer sostiene que *Paideia* introduce las ideas posmodernas a Cuba e inicia una serie de críticas todavía tímidas y muchas veces veladas a las instituciones oficiales. Esta posición se afianza con el proyecto editorial de *Diáspora(s)*. Como destaca Timmer, la revista, dirigida por Rolando Sánchez Mejías y luego por Carlos A. Aguilera, rompe por partida doble con la cultura oficial: se autoexcluye de las instituciones, pues sale en fotocopias, de manera clandestina, lo que la acerca a los *samizdat* soviéticos, y al mismo tiempo propone una crítica frontal a la narrativa de la revolución. *Diáspora(s)* es un ataque al totalitarismo y al nacionalismo que comienza a reanimarse en los 90, tras el colapso del bloque soviético, por medio de la recuperación del origenismo y la obra de José Lezama Lima. Frente al Gran Sujeto (Revolución y/o Nación) la revista propone una máquina bélica que fragmenta los relatos y se burla del poder. Como sostiene Timmer, *Cacharro(s)* continúa este proyecto conectándolo con Internet. Se trata de una publicación en la que ingresa la lógica inacaba e interconectada de la contemporaneidad: «La construcción del espacio en estas revistas tiene fronteras cada vez más borrosas entre La Habana y el afuera» (31), de modo que «Con estas publicaciones los escritores vieron posibilidades de desviar la institución y pensar la cultura menos en términos de “representatividad” y más como “lógica de redes”» (31).

En el segundo capítulo, Timmer presenta uno de los temas recurrentes en la literatura cubana actual: las ruinas. Expone la cuestión con *La última playa*, de Atilio Caballero, y *Contrabando de sombras*, de Antonio José Ponte. El protagonista de la primera se refugia en Cayo Arenas después de la Segunda Guerra Mundial y lucha hasta su muerte contra la entropía, para que la isla no desaparezca. En la lectura de Timmer, la isla de Caballero se vuelve una alegoría de la revolución: en esa isla se encuentran el aislamiento, la decadencia y el fracaso político del comunismo luego de la disolución de la URSS. Si en *La última playa* una isla imaginaria es espejo de Cuba, en *Contrabando de sombras* Cuba está reflejada por un cementerio. Como revela Timmer, por este medio Ponte despoja a las ruinas del aura que todavía tenían: «En la atracción por lo decadente se revelan tensiones perversas: por un lado el negocio turístico vende la nostalgia de una belleza auténtica en descomposición, por otro, la ruina legítima ideológicamente la retórica bélica de la Guerra Fría» (50). La Habana aparece como una carroña (¿una referencia indirecta a Charles Baudelaire?) que los turistas consumen por medio de sus cámaras de fotos y el *merchandising* de la revolución. Como subraya Timmer, Ponte se coloca en un tiempo posrevolucionario en el que las ruinas han perdido el aura romántica que las había resguardado, de modo que no solo muestran la decadencia de los edificios y la crisis económica, sino también la ruina de la trascendencia que se encontraba en el concepto de revolución.

Ponte imagina Cuba a través del cementerio, que es un espacio que está contenido por la Isla. Algo de eso pasa a la narrativa de Timmer: en cada capítulo cuenta la historia de Cuba a través de los diferentes universos que se

encuentran en ella. Acabamos de verlo con su análisis de *Paideia*, *Diáspora(s)* y *Cacharro(s)*, en el que las publicaciones hablan de la cultura del país, y lo mismo sucede con las obras de Ponte y Caballero. El momento más claro de esta narrativa crítica se encuentra en el capítulo que Timmer le dedica al análisis del hogar familiar en las novelas *Silencios*, *La casa y la isla* y *Los caídos*, de Karla Suárez, Ronaldo Menéndez y Carlos Manuel Álvarez. En esos tres textos la autora describe los cambios en el tiempo, las subjetividades y la narración a través del hogar: «Karla Suárez narra la casa vaciada, Ronaldo Menéndez la casa atrincherada, y Carlos Manuel Álvarez la casa descompuesta. Tres casas en crisis, tres modos de acercarse a la subjetividad dañada de la Cuba postmuro» (91).

Aunque el impacto de la crisis en las formas de narrar se encuentra desplegado a lo largo del libro, tiene su momento más significativo en el capítulo que Timmer le dedica a *Las analfabetas* y *La puta y el hurón*, de Legna Rodríguez Iglesias y Martha Luisa Hernández Cadenas. Ambas novelas «coinciden en profanar el lenguaje y deconstruir el símbolo nación desarmando los ejes deícticos de la subjetividad, el tiempo lineal y las palabras» (123-124). En su texto, Rodríguez Iglesias opta por el recurso de tomar la voz de las analfabetas, que son sujetos que están fuera del círculo letrado. Timmer le da un rico marco interpretativo a esta cuestión conectando la importancia de la ciudad letrada y la escolarización en los proyectos nacionales que se pusieron en marcha en el siglo XIX y principios del XX en América Latina. Tomando como referencia a Julio Ramos, sostiene que «La gente instruida en la gramática es la gente disciplinada por la voluntad modernizadora de la *polis*. Al optar por la oralidad y la desacralización de los monumentos del siglo XIX, Legna Rodríguez Iglesias se posiciona críticamente con respecto a ella» (128-129). Esta propuesta se refuerza porque la escritora convierte a los padres de la patria en mujeres iletradas, de modo que «arrasa con los discursos modernos para instalar un lenguaje que cuestiona todo y juega a ser una polifonía sin fin. Se sustituye el Gran Relato por enunciados fragmentados que solo crean incertidumbre» (130). En el siglo XXI, la república de las letras se fragmenta o más bien se despedaza, pero esto «no se vive con la nostalgia de un discurso unificador, sino con absoluta alegría y desparpajo» (130).

El libro concluye con un capítulo dedicado a sobre *La autopista: The Movie*, de Jorge Enrique Lage y *El imperio Oblómov*, de Carlos A. Aguilera. En ambas novelas, la autora retoma y cruza varias de las cuestiones que lee en las páginas anteriores. La primera de ellas es la inseparabilidad de los conceptos de utopía y distopía. En *El imperio Oblómov*, Aguilera articula relatos de personajes que viven en el Este, una zona que queda indeterminada, como también sucede con los narradores y los personajes, figuras muchas veces grotescas situadas en algún punto entre la genialidad, la locura y la idiotez. ¿Cómo se lee un libro como ese, que tiene una composición rizomática, sin eje argumental, y crece por medio de raicillas y digresiones? Timmer lo comprende como un texto que dialoga con la utopía: como la utopía, *El imperio Oblómov* está en un tiempo sin tiempo, pues no queda claro cuándo transcurre la historia, se encuentra en un no-lugar, que es la zona del Este, algo demasiado extenso y vago como para ubicar en un mapa, y es una zona que está atravesada por sueños personales y políticos que derivan en la construcción (o el proyecto) de una torre que habría de servir como centro imperial. Ningún texto como el de Aguilera (como los de Aguilera) puede revelar tan claramente que la utopía y la

distopía son formas inseparables porque la realización de una implica la construcción de la otra.

Con los comentarios sobre *La autopista: The Movie*, de Jorge Enrique Lage, el libro de Timmer establece una comparación final entre el punto de partida y el punto de llegada de su volumen:

Si comparamos esto [la autopista de Lage] con aquel puente en la novela de Atilio Caballero de 1998, veremos que en la última hay más implicación, más empatía con ese personaje que está intentando unir la isla con tierra firme y detener el tiempo. Aquel texto es un testimonio de la descomposición y la frustración de una utopía, un relato documental sobre la condición humana y la negligencia política. En el texto de Lage la autopista es diferente. Es, por supuesto, también un gran proyecto, pero retratada irónicamente y donde se la muestra como una máquina de destrucción en medio de un paisaje apocalíptico y diseñado por un poder mayor y desconocido, de la misma manera que en «Sobre la construcción de la muralla china», de Franz Kafka, de quien aparecen citas en *La autopista* (169).

El libro de Timmer tiene el valor de presentar una serie de lecturas sobre algunas de las novelas cubanas recientes. Propone un corpus amplio que funciona como un panorama general de la literatura cubana de las últimas décadas y desarrolla una serie de análisis que conecta de manera lúcida por medio de dos ejes de lectura que se vuelven reveladores: las negociaciones de la literatura y el arte con el poder y la comprensión de las temporalidades de la narración como foco en el que se revelan las transformaciones políticas, culturales y subjetivas de los cubanos de dentro y fuera de la Isla.

Al lado de estos aportes, es necesario subrayar la importancia del enfoque crítico del libro. En un momento en el que carecemos de metodologías dominantes (la última fue tal vez la de Pierre Bourdieu), la autora vuelve al trabajo específico de la crítica enfocándose en problemáticas como las formas de narrar y transformándolas en mecanismo para analizar el tiempo y el espacio que habitamos y las modulaciones de nuestras subjetividades. Como dice a lo largo del libro, el de los cubanos es un presente incómodo. Pero tal vez todos los presentes lo sean, porque al final de cuentas nuestro problema es cómo habitar un tiempo y una sociedad que siempre parecen esquivos y tensionan nuestros intereses y voluntades. El libro de Timmer dibuja un método para la crítica y realiza un aporte a esta indagación crucial de la actualidad.

### Bibliografía citada

Derrida, J. (1998): *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta.

Ricoeur, P. (2004): *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI.

Timmer, N. (2021): *El presente incómodo. Subjetividades en crisis y novelas cubanas después del muro*, Buenos Aires: Corregidor.



**Tosquelles. Curar les institucions****Joana Masó****Barcelona: Arcàdia, 2021****400 pàgines**

Francesc Tosquelles és una de les personalitats catalanes més rellevants del segle XX, i, tanmateix, el seu treball no ha estat gens reconegut en el sistema cultural català, reduït a una anècdota marginal, o a una excentricitat pròpia d'una època revoltosa. La rellevància d'un agent cultural tan subversiu i perspicaç com Tosquelles cobra una vigència actualitzada amb la història potencial que planteja la professora Joana Masó. Per tal de fer emergir un passat possible en el present, Joana Masó ha lluitat contra la desmemòria que en casos com aquest es materialitza d'una forma tan injusta i inexplicable. L'autora ha dut a terme una tasca de vertadera arqueologia documental, posant en moviment una xarxa de materials heterogenis que donen testimoni del que va suposar la tasca col·lectiva que va rodejar al psiquiatra català al llarg de la seva vida. És per aquest motiu que Carles Guerra, un dels principals col·laboradors en el projecte *Llegats oblidats: Francesc Tosquelles*, suggeria que la forma d'aquest assaig és la d'un àlbum<sup>1</sup>. Aquest nom l'escau precisament perquè, davant de la multidisciplinarietat manifestada, no es podia ajustar a un sol gènere discursiu, monològic. Així doncs, l'objectiu d'aquest treball no consisteix en construir una hagiografia o una biografia èpica<sup>2</sup> que enalteixi des de la nostàlgia, o des de l'anacronisme crític, la figura de Tosquelles, sinó, més aviat, ser fidel al desplaçament modular que representa la seva «vasta producció intel·lectual, clínica i política entre la dècada de 1930 i 1980» (Masó, 2021: 12), situant-la sempre en cada espai concret on aquest pensador va posar els peus. La immillorable edició que ens ofereix Arcàdia de *Francesc Tosquelles. Curar les institucions* (2021) es pot entendre com un llibre-objecte rizomàtic, però també com una intervenció en el debat contemporani que restitueix en el mapa un autor que, de la mateixa manera que tenia una capacitat extraordinària d'adaptació en vida, sembla anys més tard saber dialogar amb les inquietuds del present.

Si aquest assaig és un treball arqueològic, això vol dir que l'espai on més va excel·lir Tosquelles, al centre psiquiàtric de Saint-Alban, té nombrosos precedents sedimentats que es poden concebre com a figuracions que Joana Masó col·loca des d'una perspectiva orientada. Una de les primeres aproximacions teòriques que bateguen de fons en el bagatge del psicoanalista és la trobada amb el seu mestre Emili Mira, que el coneix informalment des que era un infant. Des d'un primer moment, aquest psicòleg insistiria en què, abans de curar als malalts, calia conèixer el funcionament psicopatològic de la gent anomenada normal, fet que portaria a Tosquelles a treballar en un Institut Psicotècnic per examinar conductors d'autobusos. Mira i Tosquelles, en un context en què Barcelona es presentava com una «petita Viena», bressol parentètic de l'avantguarda psicoanalítica, van «compartir la descoberta de l'experiència que el psiquiatra alemany Hermann Simon havia portat a terme a l'hospital de Gütersloh i que es va publicar el 1929» (2021: 57). D'aquesta manera, en el context prebèl·lic de la Mancomunitat, quan el psiquiatra de Reus està en contacte militant amb el POUM i col·laborant amb conferències freudomarxistes a l'Ateneu Enciclopèdic Barcelonès, una institució d'arrel

anarquista i socialista, «Tosquelles es farà seus els dos pilars sobre els quals es construeix l'experiència de Gütersloh: la idea que, si es cura la institució, es curen els malalts; i la convicció que, si se situa la noció d'activitat al centre, s'eviten les velles formes d'immobilisme, allitament i banys permanents en la vida dels interns als asils» (ibíd.).

Aquesta transformació cultural, aliena al que ell anomenava una «psicoanàlisi de clientela», la durà a la pràctica als diferents indrets per on transità: a Barcelona i a Reus en l'Institut Pere Mata, d'una forma autènticament pionera; a la franja d'Aragó, ja en plena guerra civil, curant metges i aconsellant que els soldats ferits no s'allunyin de les trinxeres on probablement s'ha originat el trauma que pateixen; a Almodòvar del Campo, on interactuarà amb un grup de treballadores sexuals perquè aportin informació sobre les frustracions pulsionals dels interns; i finalment, ja a l'exili francès, al camp de refugiats de Setfont, on coincidirà amb els milicians espanyols.

La història del centre de Saint-Alban no té sentit sense aquests antecedents oblidats, sense aquest relat que ha quedat sabotejat pels conflictes polítics. Malgrat això, Tosquelles sabrà mantenir la flama encesa de l'agitació de la República, tot i que desplaçada en un altre context d'opressió, el de la Resistència francesa durant l'ocupació nazi. Arran d'aquests esdeveniments, el director de l'hospital Saint-Alban, el doctor Balvet, va «demandar al prefecte de Setfont l'autorització perquè Tosquelles sortís del camp i s'incorporés al seu equip el gener del 1940» (2021: 119). Al centre de Saint-Alban, tindrà lloc un interessantíssim desplegament de pràctiques innovadores *amateurs*, no només coordinades per Tosquelles, sinó pels diferents agents que intervinguin, sempre advocant per «la trobada interrelacional del malalt amb els altres, la implicació en accions concretes que li permetin redescobrir-se i descobrir el món, enllaçar-se amb la vida col·lectiva» (2021: 232). Així doncs, gràcies «als vincles de Lucien Bonnafé amb l'avantguarda, la Resistència i el comunisme francès, van arribar a l'hospital de Saint-Alban el poeta Paul Éluard, el pintor Gérard Vulliamy, el filòsof, metge i historiador de les ciències Georges Canguilhem, l'historiador del cinema Georges Sadoul, el fotògraf Jacques Matarasso i el poeta i teòric del dadaisme Tristan Tzara, entre altres. Després de la Segona Guerra Mundial, i, a través de Paul Éluard, també hi va arribar l'artista i teòric de l'art brut Jean Dubuffet, que va trobar en el psiquiatre Jean Oury —company de Tosquelles a Saint-Alban i més tard de Félix Guattari a la clínica de La Borde— un dels seus interlocutors privilegiats. Més endavant, Frantz Fanon, psiquiatra i pensador del colonialisme, va treballar amb Tosquelles a Saint-Alban com a resident, entre el 1952 i el 1953» (2021: 42). Aquesta «pluralitat institucional» va permetre repensar l'espai en què habitaven els cossos, mancats tradicionalment d'autonomia, atorgant-los altres maneres d'afecte que es transmetien a partir de l'associació lliure d'idees en els clubs de cinema, per posar només un exemple. Amb Jean Dubuffet, el pes cultural de l'*art brut* i la seva funció terapèutica permeten un *détournement* emancipador pels malalts, que serviria de pretext per humanitzar-los des de l'autorrepresentació i concedint als interns el dret a la deambulació, tant física com metafòrica. No és casualitat que, en l'actualitat, hagi coincidit la publicació de Joana Masó amb la del còmic d'Oriol Malet, *Un mundo de Art Brut* (2021, Norma Editorial), així com *La canción de NOF4*, escrit per Raúl Quinto (2021, Jekyll and Jill), obres que es connecten pels vasos comunicants que qüestionen l'academicisme i la construcció social de la normalitat.

De l'experiència immersiva a Saint-Alban, Tosquelles va sortir satisfet: «Si Saint-Alban ha tingut èxit, és perquè hi havia gent de tota mena: hi havia intel·lectuals, refugiats, pagesos. Una limitació perillosa del sector podria consistir, precisament, en reunir persones iguals entre elles en el sistema d'atenció: la mateixa professió, la mateixa cultura, la mateixa pertinença» (2021: 262). Ara bé, el seu model de «psiquiatria extensiva» va tenir les seves limitacions que no podien extrapolar-se sense xocar amb el relativisme cultural, com bé mostra l'extraordinari article titulat «La teràpia social en un servei d'homes musulmans: dificultats metodològiques» de Frantz Fanon i Jacques Azoulay. És un bon senyal que Masó hagi inclòs en aquesta miscel·lània un escrit clau com aquest, ja que suposa la incorporació en el text d'una possible esmena que obre la porta a altres derivacions d'un sol cas, el de Tosquelles, que es multiplica i ramifica com una xarxa a partir de les lectures que pugui tenir a través del temps i de l'espai geogràfic. De la mateixa manera, la investigadora aporta els punts cecs d'una perspectiva que es vol ampliada, al servei de recordar altres protagonistes que han quedat eclipsades per l'etern protagonisme de l'imaginari masculí, com ara Agnès Masson, directora de Saint-Alban i introductora de la geopsiquiatria, o bé el nom esborrat de «la també psiquiatra Germaine Balvet, autora d'una tesi sobre els tractaments d'insulina i iniciadora de pràctiques homeopàtiques amb herbes medicinals al mateix hospital» (2021: 42), entre moltes altres personalitats recuperades dels arxius empolsegats. Curar les institucions també comportarà, en definitiva, curar les ferides de l'amnèsia històrica i emparaular el silenci eloqüent de l'anonimat decisiu.

### Bibliografia citada

MALET, O. i BERST, C. (2021): *Un mundo de Art Brut*, Barcelona: Norma Editorial. [Hi ha traducció al català per Adrià Pujol: *Un món d'Art Brut*, Barcelona: Comanegra].

MASÓ, J. (2021): *Tosquelles. Curar les institucions*, Barcelona: Arcàdia.

QUINTO, R. (2021): *La canción de NOF4*, Zaragoza: Jekyll & Jill.

---

<sup>1</sup> Esmentat a la presentació del llibre al Centre de Lectura de Reus. Disponible en línia: <https://youtu.be/zHRxdjJ9uAQ> [consultat el 19/12/2021].

<sup>2</sup> Voluntat que coincideix amb la del documental recentment estrenat a la Filmoteca de Catalunya i dirigit per Mireia Sallarés, *Història potencial de Francesc Tosquelles, Catalunya i la por* (2021).

***Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de  
Oswald de Andrade***

**Pauline Bachmann, Dayron Carrillo-Morell, André Masseno,  
Eduardo Jorge de Oliveira (eds.)  
Berlin: Peter Lang, 2021  
EPUB**

El libro que tenemos entre manos, sobre la mesa, no pretende ser simplemente un estudio de la antropofagia sino, como refiere el propio título, ponerla en práctica en nuestros días *a partir* de Oswald de Andrade. Partir de él, hacer camino, en un movimiento de alejamiento que marca, sin embargo, un punto a partir del cual orientarnos. Se trata, pues, de estudiar la dispersión histórica de las prácticas antropofágicas y de trazar unas genealogías que conectan con la propia posición de enunciación de los autores que las estudian.

Esta obra, que no deja por eso de ser un estudio, parte de una movilización, apropiación o devoración actual y actuante de los usos de la antropofagia en el pasado y en nuestros días. En ese sentido, se inscribiría en el linaje de lo que Antoine Compagnon llamó —contraponiéndola a la teoría de la literatura— la teoría literaria o de lo que Eduardo Viveiros de Castro ha llamado antropología, en contraposición esta vez a la sociología: un pensamiento vivo que, lejos de intentar objetivar aquello con lo que trata, se deja afectar por aquello con lo que fricciona y de lo cual, muchas veces, extrae la propia potencia de pensamiento.

Esa característica es clave para entender que aquí no está en juego simplemente un objeto de estudio, sino —como indica el subtítulo del libro— unas prácticas que no quieren tanto pensar *sobre* Oswald de Andrade como *a partir de* él. Para ello, el libro coloca la antropofagia en contacto con las diferentes áreas de la cultura (literatura, arte, cine, teatro, cultura de masas...) y traza una cronología anacrónica en constante desplazamiento en la que pueden observarse sus vueltas desde el manifiesto de Oswald de Andrade hasta la actualidad, pasando por 1967, año clave en la reevaluación y actualización de la antropofagia, en el que destacan, entre otros, la publicación de la antología *Oswald de Andrade. Trechos escogidos* (editada por Haroldo de Campos), la instalación *Tropicália* de Hélio Oiticica, la representación de *O rei da vela* en el Teatro Oficina de São Paulo o el estreno de *Terra em transe* de Glauber Rocha.

El libro presenta así una apuesta por el concepto de antropofagia en contraposición al de transculturación. Como afirman los editores, «o alcance genealógico da transculturação servia melhor aos interesses políticos de uma Europa cujas várias colônias foram mantidas até a década de 1970, pois lhe garantia uma ideia de continuidade na fusão em vez da noção de resistência; e por outro lado, a transculturação porta, na realidade, um traço de solenidade que se dilui no gesto paródico da antropofagia». Esa perspectiva sostenida por los autores del libro, que opone resistencias a un movimiento unilateral de universalización, pasa tanto por la atención a los detalles como por una clara conciencia situacional.



Un texto se dispone al lado de otros textos, un libro al lado de otros libros: el banquete antropofágico se da a través de una práctica del montaje, sea este antológico o no. El texto de Beatriz Azevedo («Antropófago Manifesto») explora, a partir de la inversión del título del manifiesto, la ambigüedad latente en la palabra «manifiesto», la cual remite como sustantivo al género de dicho texto y como adjetivo al sujeto que lo escribe. El de Alexandre Nodari y Maria Carolina de Almeida Amaral reflexiona sobre la cuestión indígena tal como aparece en el manifiesto, a partir de la célebre pregunta «Tupi or not tupi?», una pregunta que —más allá de cualquier binomio identitario— tendría que ser leída a partir de la multiplicidad y de un ejercicio de desmontaje de la imagen de un tupi catequizado que cumpliría la función de «buen salvaje». Volviendo sobre el contexto discursivo de la época, los autores recuerdan cómo la construcción de lo tupi respondía a un proyecto de unificación de la identidad nacional, en el cual lo *tupi* no solo se oponía a lo propio del hombre blanco, sino también y fundamentalmente a *tapuia*, que remitiría al «mal salvaje», no catequizado y reacio a entrar en el orden de la civilización. De ese modo, bajo el texto de lo *tupi*, los autores descubren una diferencia y un sarcasmo respecto a la pretensión de la élite paulista de postular lo tupi como su origen. Como muestran los autores, lo indio aparecería una y otra vez en negativo en el manifiesto, como crítica de una construcción unificadora y asimilacionista de la figura indígena.

Eduardo Sterzi se pregunta en «Diante da lei —da gramática— da história» por la importancia de la ley en el pensamiento oswaldiano y Eduardo Jorge de Oliveira («O Sermão está servido») vuelve sobre los sermones y la predicación de Antônio Vieira, que habría sido devorado por Oswald de Andrade para servirlo a los poetas del pasado y del futuro. Lena Bader, poniendo de manifiesto una dialéctica entre lo moderno y lo arcaico, ensaya una historia transversal de «*Quelques visages de Paris* (1925) de Vicente do Rego Monteiro». Por su parte, Dayron Carrillo-Morell («Arquitetura (para) canibal») estudia la arquitectura de Oscar Niemeyer, tomando distancias de su discurso autoral y vinculándolo con las prácticas antropofágicas, especialmente a través del uso que hace de la línea curva, la cual subvertiría la apuesta de Le Corbusier del vértice como matriz arquitectónica.

André Masseno («Consumindo o consumo») reflexiona sobre la nueva etapa que se abriría en la cultura brasileña de los años sesenta y setenta a partir de toda una serie de creadores que incorporan los nuevos lenguajes y problemas de la industria cultural y que construyen un «lenguaje-Brasil» en el escenario ampliado de un mundo globalizado. Pauline Bachmann («Processual, experimental, marginal»), por su parte, estudia la materialidad de la poesía de los años setenta señalando el arco que va de la creación intersemiótica, heredera de la poesía visual pos-concreta, a la poesía marginal, la cual trabaja con materiales efímeros y circulaba a través de modos heterodoxos de distribución. «Antropofagias simbólicas e canibalismos ausentes», de Sara Ferrilli, reflexiona sobre las relaciones entre el futurismo italiano y el modernismo brasileño a partir de la comparación de sus manifiestos y de la figura de Marinetti, que viajó a Argentina y Brasil en 1926, y «O canibal triste», de Melanie P. Strasser, lee la teoría de la traducción de Haroldo de Campos como una actualización y renovación de la antropofagia oswaldiana.

Esta cuidada edición, que incluye un montaje de imágenes de André Vallias construido a partir de fragmentos de la película *O Homem do Pau-Brasil* (1981), de Joaquim Pedro de Andrade, y de fotografías del incendio que en septiembre de 2018 destruyó el Museo Nacional de Rio de Janeiro, presenta también «Antroufagia», aportación de la artista argentina Julieta Hanono, la cual se presenta como relectura del *Manifiesto antropófago* de Oswald a través de la inscripción, en francés, de un significante que remite a la falta: «trou» (*agujero*). Tras él, Marcela Vieira presenta una cronología biográfica de Oswald de Andrade.

El libro que tenemos entre manos nos ofrece un verdadero banquete, una imagen viva a la antropofagia que, sin olvidar la historia y sus transformaciones, trae al presente no solo un discurso, sino unas prácticas de resistencia y creación que reivindican su valor político. Quede aquí, pues, esta invitación a devorarlo.

***Diseño del proyecto de tesis en una investigación literaria:  
propuesta semiodiscursiva***  
**Pampa Arán**  
**Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblós (2020)**  
**EPUB**

En el año 2020, Biblós publicó en formato EPUB *Diseño del proyecto de tesis en una investigación literaria: propuesta semiodiscursiva*, de la Doctora Pampa Arán. Esta profesora emérita de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), en su larga y reconocida trayectoria se ha dedicado al estudio de problemas teóricos y metodológicos en perspectiva sociosemiótica, enfocándose en el campo literario en interacción con los discursos sociales. Entre sus obras se destacan *El fantástico literario* (1999), *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* (2006), *Texto/memoria/cultura: el pensamiento de Juri Lotman* (2002), *Interpelaciones* (2010) y *La herencia de Bajtín* (2016).

Tal como se anticipa en la «Introducción», la autora nos comparte su aprendizaje a lo largo de años de experiencia dirigiendo tesis y ofreciendo seminarios-taller en los que los estudiantes revisan sus proyectos de investigación. «Lo más rico, lo más hermoso, quedó en las aulas, en los ecos de otras voces, intercambios, dudas, discusiones», afirma Arán, pero sin dudas esta construcción colectiva y de tantos años de trabajo se encuentra representada en esta obra, de lectura obligada para cualquier tesista del campo de los estudios literarios y discursivos.

Los seis capítulos se dividen en breves apartados, lo que facilita muchísimo la organización y acompaña el devenir en la lectura. Son muy claras las divisiones temáticas, aunque no implican una segmentación desvinculada, ya que la autora constantemente relaciona los diferentes capítulos, entendiendo que el proyecto de investigación es uno y que la coherencia interna del mismo es fundamental.

En el capítulo 1, «Investigación y literatura», Arán reflexiona primero sobre la actividad científica en general, para luego detenerse en las ciencias humanas. En relación con estas últimas destaca: «Si el hombre conoce el mundo en su materialidad y lo expresa a través de los discursos, es posible pensar que las ciencias humanas instituyen modos metódicos de conocimiento *sobre* esas formas del mundo mediadas por los discursos y los sujetos productores *de* y producidos *en* esos discursos. *Son formas de saber metadiscursivas*». Además, afirma que la discursividad puede ser considerada una categoría transversal a todas las disciplinas, y desde esa perspectiva plantea el estudio de la literatura. Arán recupera entonces la propuesta de su maestro teórico Mijaíl Bajtín de comprender el estudio teórico de la literatura como parte del estudio de las letras, y las letras como campo de estudio de las fronteras y los pasajes culturales de diferentes lenguajes en tanto zonas sociodiscursivas.

Por último, la autora insiste en una idea sobre la que volverá constantemente: la importancia que tiene la elección de cierta perspectiva teórica para plantear el problema de investigación, porque «en su episteme está implícita una concepción del hecho literario».

En el capítulo 2, «El camino hacia el problema», Arán expone los dos momentos que reconoce en todo proyecto de investigación —uno heurístico y otro de validación—, la importancia y los sentidos del estado de la cuestión, y la necesidad de que el título del proyecto sea coherente con las ideas eje del mismo. También subraya y valora el interés previo y realmente genuino de todo investigador sobre algún aspecto de la realidad discursiva, imprescindible para seleccionar el tema.

Asimismo, la autora presenta aquí una idea fundamental, ya que afirma que «un problema se considera literario porque se origina en la lectura de un conjunto de textos considerados culturalmente literarios», aunque los conceptos teóricos adoptados para plantearlo y resolverlo pueden provenir de diferentes paradigmas no pensados para el hecho literario. Esto lo relaciona con lo planteado en el capítulo 1, ya que destaca la importancia de conocer los supuestos ontológicos, epistemológicos, axiológicos e ideológicos sobre los que se apoya la teoría elegida porque esta responderá a un determinado paradigma y, por lo tanto, su selección «implica una toma de posición frente al modo de definir el objeto de conocimiento».

El capítulo 3, «Definiendo qué busco saber», es sumamente esclarecedor para cualquier tesista porque aborda en sus apartados «Enunciar el problema», «Hipótesis de partida» e «Importancia de los objetivos» las cuestiones que suelen ser más problemáticas a la hora de elaborar un proyecto de investigación literaria. Resulta muy valiosa la recuperación del concepto de «abducción» de Charles Peirce que lleva a cabo la autora, para referirse a esas primeras hipótesis que no surgen de la nada pero tienen una fuerte carga subjetiva e intuitiva. Arán vuelve entonces sobre su idea respecto del interés genuino planteada en el capítulo 2, y afirma que, muchas veces, el investigador lee inicialmente un texto que le atrae y es asaltado por conjeturas que no puede explicar cabalmente, pero que posteriormente reformulará y —luego de su contrastación y validación— enunciará como «tesis».

Además, la autora caracteriza el problema de investigación y —lo que resulta más esclarecedor— propone su enunciación mediante proposiciones interrogativas. Por último, en el apartado sobre los objetivos de este valiosísimo capítulo, Arán no solo explica cuestiones generales que todo investigador debe saber, sino que —recuperando a Ruth Sautu (2001)— también aclara confusiones problemáticas que suelen aparecer en los proyectos de investigación.

En el capítulo 4, «El diseño metodológico de la investigación: recorridos y estrategias», la autora refuerza lo afirmado en los capítulos 1 y 2 respecto de la importancia de la teoría, y pone el foco en lo fundamental de la adopción de una perspectiva metodológica. Justamente, critica la poca atención que muchas veces suele dársele a la metodología en los proyectos de investigación y tesis. Arán afirma al respecto que la metodología es una posición política ante el desafío del conocimiento y constituye un aspecto inherente a la teoría, porque esta última incluye un modo de obtener conocimiento de la realidad.



Por otro lado, la autora aborda las metodologías cualitativa y cuantitativa, y reflexiona nuevamente sobre la idea de objetividad en las ciencias humanas, poniendo en relación este capítulo con el primero.

En el capítulo 5, «Construcción y análisis del corpus literario», la primera cuestión en la que se detiene la autora es la diferencia entre material y *corpus*. Además, vuelve aquí sobre la importancia del marco teórico, idea retomada en varios capítulos, para afirmar que la relación entre *corpus* y teoría no es de aplicación, ya que el *corpus* permite incluso generar nuevos conceptos y nuevas categorías teóricas.

Posteriormente, se refiere al canon literario y señala que el *corpus* de una investigación literaria suele transgredir algún canon e intentar sentar las bases de uno nuevo, lo que coloca al investigador en situación de intervenir en las luchas que se mantienen en el campo.

Finalmente, en coherencia con su perspectiva sociodiscursiva, la autora vuelve sobre una idea presentada en el capítulo 1, ya que afirma que es indispensable trabajar con el análisis del discurso, al entender que, cualquiera sea el material reunido, este será discursivo, «por lo que su análisis implica un modo de interrogar el discurso de los sujetos que lo produjeron, creando así el investigador una relación intersubjetiva y dialógica con el “objeto” de la investigación».

El último capítulo, «Aspectos conceptuales y formales de la escritura del proyecto de investigación», es muy diferente de los anteriores porque pasa de la pregunta sobre para qué se escribe el proyecto hacia la de quién lo va a leer y cómo se va a configurar su lector implícito.

En relación con esto, recupera de Dalmaroni (2009) la importancia de poner el foco en las estrategias retóricas que conviene emplear en el proyecto y de aprender a través de la lectura de buenos proyectos ya evaluados y en curso. Este último es uno de los tantos invaluable consejos que la autora nos ofrece a lo largo del libro y a través de los que comparte su vasta experiencia.

Por todo lo expuesto, *Diseño del proyecto de tesis en una investigación literaria: propuesta semiodiscursiva* es, como decíamos al principio, una lectura obligada para cualquier tesista del campo de los estudios literarios y discursivos. El libro presenta de manera muy clara todos los elementos del proyecto de investigación, desmenuzándolos y analizándolos en detalle. Además, su división en capítulos facilita la organización de la lectura y también del diseño del proyecto, ya que no se presentan los temas de manera fragmentaria sino en constante vinculación: la autora nos lleva, sin perder la claridad, de un capítulo a otro.

En este ejercicio de ir y venir, vale la pena volver entonces a la dedicatoria con la que la Dra. Pampa Arán inicia su libro: «a quienes no les pesa escribir para reescribir». Es justamente este trabajo el que realiza todo investigador, experimentando a cada paso ese «goce intelectual» del que habla Arán, aun sabiendo que encontrará algunas respuestas, pero también quedará abierto a nuevas inquietudes. Es por todo lo mencionado que este libro no debe leerse

una sola vez, sino en cada revisión del proyecto y de la tesis, en cada escritura para la reescritura.

### **Bibliografía consultada**

DALMARONI, M. (dir.) (2009): *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

SAUTU, R. (2001): «Acerca de qué es y no es investigación científica en ciencias sociales» en WAINERMAN, C. y SAUTU, R. (comps.), *La trastienda de la investigación*, Buenos Aires: Lumiere, 1-12.