

# 452°F

452°F	Original	Year	07 - 2024
	Issue	Año	
	Versión	Any	
	original	16	
	Versió		
	original		

# #31

# orgnl-

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

Monographic coordination  
*Coordinación del monográfico*  
*Coordinació*  
*del monogràfic*  
Víctor Escudero  
*Universitat de Barcelona*

Editorial board *Consejo de redacción*  
*Consell de redacció*  
José Cano Martínez, Víctor  
Escudero, Marta Font Espriu,  
Violeta Garrido, Max Hidalgo  
Nácher, 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* *Comitè*  
*científic*  
Tomás Albaladejo Mayordomo,  
Iñaki Aldekoa Beitia,  
Francesco Ardolino, Ana  
Luisa Baquero Escudero, Luis  
Beltrán Almería, Josu Bijuesca  
Basterrechea, Túa Blesa  
Lalinde, Miguel Cabanas, Vera  
Castigline, 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, Bernat Padró  
Nieto, Katarzyna Paszkiewicz,  
José Antonio Pérez Bowie,  
Jaume Peris, Genara Mujer  
PulidoTirado, David Roas  
Deus, Rosa Romojaro  
Montero, Hugo Salcedo, María  
Eugenia Steinberg, Enric Sullà  
Álvarez, Meri Torras, Pablo  
Valdivia, Darío Villanueva.

Layout *Maquetación* *Maquetació*  
Sergio Martín Herreros

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

Email address *Dirección*  
*electrónica* *Correu electrònic*  
revista@452f.com

Postal address *Dirección*  
*postal* *Direcció postal*  
Universitat de Barcelona  
Facultad de Filología  
Gran Via de les Corts  
Catalanes, 585 08007  
Barcelona

ISSN  
2013-3294

Legal *Legala*  
Licencia Atribución-No Comercial-Sin  
Derivadas 4.0 Internacional de Creative  
Commons



## Nuevos realismos en las literaturas y cines españoles desde 2008

Víctor Escudero  
Universitat de Barcelona

0. Preguntarse por el realismo, o incluso por los *nuevos realismos*, puede parecer un ejercicio ya repetido, anacrónico y, tal vez, vano. Así, en un texto sobre el concepto del realismo, René Wellek, ya en 1961, concluía que la teoría del realismo es una *mala estética*, puesto que surge del hiato infranqueable que se abre entre la realidad como su objeto de deseo y la transformación que dicha realidad sufre al ser representada. Como Tántalo, el realismo estaría condenado a nunca colmar su propio deseo. De ahí que, en cada uno de sus resurgimientos, el realismo vuelva a exponerse en debates, aporías y contradicciones que tienen un aire de familia. Este monográfico pretende mostrar que dichos resurgimientos no son meras repeticiones y que los realismos que se aprecian en las literaturas y cines españoles recientes apuntan fricciones y acentos que reactivan el interés por abordar, de nuevo, las posibilidades y límites del realismo. Apuntemos en tres direcciones.

1. La primera se podría vincular con el giro ontológico y entiende el realismo como una serie de estrategias poéticas que entroncan con las discusiones sobre los materialismos filosóficos que se han llevado a cabo desde 2007 (tras el célebre encuentro en la Universidad de Goldsmiths de pensadores como Quentin Meillassoux, Graham Harman o Ray Brassier) y que han contribuido a la eclosión del *realismo poscontinental* (Castro, 2021), rúbrica que permite aglutinar al realismo especulativo, el nuevo realismo, el realismo negativo, etc. Aunque de modos distintos, cada uno de ellos defiende la existencia de un ámbito de la realidad cuyo sentido no depende de su relación con nuestra capacidad o posibilidad de pensarlo: un mundo *pre-textual*. Desde esta convicción es posible replantear cómo conocemos y representamos lo real. Alain Badiou (2015), una de las referencias comunes a todos estos realismos, retoma de Lacan la asunción de lo real como *impasse* de una formalización, es decir, como aquello que se resiste o todavía no puede adquirir una forma.

En el cambio de siglo, buena parte del cine y la literatura se preguntaban sobre los límites entre la realidad y la ficción. Era una suerte de síndrome neobarroco que pretendía integrar la herencia de la posmodernidad, la irrupción de la realidad virtual o la conciencia del simulacro (Žižek, 2004) a través del falso documental, la estética del videojuego y el videoclip, la autoficción o el *remake*. La necesidad de explorar esos límites y fronteras ha pasado a ser secundaria en los últimos 15 años. En cambio, muchas ficciones recientes acusan un giro hacia una ontología materialista y no tratan tanto de captar los mecanismos ficticios de la realidad o la convencionalidad de las

retóricas del documento y el registro, como de inscribir lo real en la ficción y utilizar la ficción como acceso a la autenticidad de lo real (Shields, 2010).

Son numerosas las películas y textos cinematográficos recientes que abogan por una exploración de la literalidad como estrategia para mostrar una materialidad que no se deja representar. El cine lo ha intentado solapando la ficción y el registro documental en películas que proponen narrativas dobles, es decir, que presentan la imagen como algo que debe ser simultáneamente visto y leído (sería el caso de *La plaga* de Neus Ballús [2014], *Els dies que vindran* de Carles Marqués-Marcet [2019], *O que arde* de Oliver Laxe [2019], *Quién lo impide* de Jonás Trueba [2021] o *Alcarràs* de Carla Simón [2022]). En otro lugar (Escudero, 2023) he propuesto pensarlas como *ficciones de la contingencia* y se acercan al marco de lo que Lúcia Nagib (2017) llama World Cinema para hablar de una serie de películas que convierten el modo de producción en una condición de posibilidad indiciaria de la simulación en la que se basa la ficción que muestran. En el caso de la literatura, son numerosos los textos que se preguntan sobre la búsqueda de la literalidad lingüística y plantean nuevas tentativas de acceso a una autenticidad inestable (pongamos ejemplos tan distintos como *Lectura fácil* de Cristina Morales [2018] o *La vida pequeña* de J.A. González Sainz [2021]). De este modo, el realismo parecería creando espacios de indeterminación y fractura de la legibilidad, y no como mera constatación.

Tanto en el ámbito filosófico como en el literario o el cinematográfico, estos nuevos realismos reaccionan contra los excesos del paradigma cultural posmoderno y algunas teorías asociadas, como las del final de la historia, el ocaso de los grandes relatos, el constructivismo o el pensamiento débil. Tal vez el ejemplo más explícito y beligerante sea el del *Manifiesto del nuevo realismo* de Maurizio Ferraris (2012), pero también se podría rastrear ejercicios parecidos en el ámbito cinematográfico, donde el realismo de la contingencia toma distancia frente al *realismo tímido* (Quintana, 2005) característico de las películas del cambio de siglo (en directores como Icíar Bollain, Fernando León de Aranoa o Acheró Mañas); también en el campo literario, en el que las exploraciones del realismo en los últimos 15 años han desplazado el modelo hegemónico de lo que David Becerra Mayor propuso como la *novela de la no-ideología* (2013) e Ignacio Echeverría, en otros términos que la distanciaban de la novela social, llamó la *novela sociable* (2005), es decir, versiones de un realismo atenuado, que partían de asuntos y aproximaciones vinculados a ciertos discursos de denuncia social pero sin un cuestionamiento decidido de sus formas de representación, enunciación y consumo.

Desde este ángulo, el artículo de Jorge Arroita propone un ejercicio muy valioso de interpretación de tres poemarios de temática rural (*Autobús de Fermoselle*, *Contar qué* y *Oración en el huerto*), a partir del materialismo filosófico de Graham Harman y Maurizio Ferraris en **«El localismo identitario en la lírica española del siglo XXI: nuevas aproximaciones semióticas al espacio (neo)rural»**. La ontología objetual de Harman sirve para mostrar el desvelamiento ontológico de los espacios y paisajes de los poemarios, a partir, no tanto de una afirmación o registro lingüístico directo, sino de una suerte de idealización conceptual. En lo que atañe a Ferraris, su estética racional permite comprender la calidad estética y social de las atribuciones que llevan a cabo los poemarios sobre los objetos y el mundo de arquetipos y tipos que construyen. Considerando esos marcos filosóficos, se aprecia cómo los poemarios convocar una experiencia de sentido que aúne la materialidad del paisaje y la sacralización como vía hacia la conceptualización colectiva, con el riesgo que eso conlleva de desembocar en una llana idealización pauperizante y esquemática. El artículo propone leer ese movimiento paradójico a partir de lo que Harman llama fusión y fisión.

2. La segunda dirección de renovación del realismo es epistemológica y política, y pretende asumir y seguir la línea de discusión abierta por otros monográficos aparecidos en esta misma revista, como el que coordinó Albert Jornet Somoza en el número 15 (2016) o Luis I. Prádanos en el 21 (2019). Como todo trauma histórico, las crisis que se han desencadenado en España a partir

de 2008 en distintos niveles (financiero, político, institucional, social, sanitario, climático, etc.) han obligado a reevaluar los abordajes retóricos y discursivos de la realidad consolidados hasta entonces y han conducido a preguntarse de nuevo cuáles deben ser las políticas y poéticas del realismo frente a esa realidad transmutada. El realismo se asocia, entonces, a la necesidad de remodelar los relatos históricos y políticos comunes que han conducido a dichas crisis. El más evidente tal vez sea el de la llamada *Cultura de la Transición*, pero también aparecen muchos otros que se asocian a la clase social, al género, a la condición migrante, etc.

El realismo surge para ampliar el ámbito de lo visible, para hacer visible y pensable aquello (y a aquellos) que, en poéticas anteriores, había sido objeto de una elipsis, es decir, aquello que se decide no mostrar por considerarse insignificante. También surge como una nueva forma de reflexionar y representar, de modo que promueve una reelaboración del compromiso entre enunciado y enunciación. Los artículos de Paula Romero Polo y de Maribel Rams Albusech exploran, respectivamente, cada una de esas posibilidades. En el caso del primero («**Narrar el cansancio: cuerpo, trabajo e intimidad en *El evangelio*, de Elisa Victoria**»), el análisis de la novela de Elisa Victoria parte de la encrucijada entre el marco de repolitización de la última literatura española y la reformulación del canon novelístico que proponen algunos estudios recientes (Becerra Mayor, Escalera Cordero, Ayete Gil, etc.), la lectura política de la estética de Rancière, y algunas teorías socioculturales que buscan explicar los efectos sobre el cuerpo, los afectos y la conciencia del sistema económico capitalista tras las crisis que se suceden desde 2008 (Illouz, Espluga, Marzano, etc.). De ese entrecruzamiento surgen las estrategias políticas y epistemológicas que plantean una de las direcciones de los realismos recientes y algunas de las preguntas y riesgos que este suscita cuando se acerca a la transitividad literaria y a cierto didacticismo.

El artículo de Rams Albusech, por su parte («**Escritura perra: la autoteoría posfeminista y el estilo camp**»), propone un análisis riguroso y una discusión estética y política compleja y muy bien desplegada del texto *Devenir perra* de Itziar Ziga. El artículo defiende una lectura sugestiva de la estrategia autoteórica de Ziga como mecanismo de inmediatez realista, de saturación de esquemas representativos excesivamente reificados y de resistencia al distanciamiento irónico posmoderno. El despliegue del potencial político de la discusión feminista permite proyectar una de las posibles derivas de los nuevos realismos entendidos como compromiso epistemológico con los límites de lo real que se resiste.

En los artículos de Romero Polo y Rams Albusech el realismo se asocia a la visibilización de los relatos políticos de clase y género no hegemónicos, pero también a una política de la representación, es decir, a la discusión sobre las formas de acceso al sentido. Por lo tanto, surge de la intersección entre política y epistemología. Ambos textos, sin embargo, parten de una premisa que los conecta con el giro ontológico: el realismo presupone un mundo compartido (política) que es posible conocer (epistemología) y sobre el que es posible discutir. Dicha premisa conduce a uno de los debates más concurridos cuando se habla de realismo, el de la relación entre la materialidad de los mecanismos sociales e históricos y su representación en las disciplinas artísticas: si esa relación se plasma en la aparición de determinados asuntos y temas o más bien en las formas (como sugiere el debate entre Lukács, Adorno, Bloch y otros entre los años 30 y 50); si el realismo tiene que ver con la documentación de la realidad o con el análisis de su funcionamiento (por ejemplo, en la discusión entre Zavattini y Aristarco entorno al neorrealismo italiano); si el realismo invoca una lectura inmersiva en la que el lector debe solidarizarse con el conflicto narrado o, por el contrario, se basa en la toma de conciencia de los mecanismos ilusorios e ideológicos con los que se construye la ficción (en la línea de los planteamientos de Brecht), etc.

La propuesta de Fredric Jameson en *The Political Unconscious* me parece que permite entender bien la relación entre los nuevos realismos que aquí cartografiamos y la realidad contingente e

histórica de la que surgen y a la que vuelven. Partiendo del análisis de la causalidad que propone Louis Althusser, Jameson se fija en lo que Althusser llama la *causalidad estructural* como forma de integrar la inmanencia de la realidad histórica en sus efectos textuales:

La obra literaria u objeto cultural trae al ser, como por primera vez, la situación misma frente a la que al mismo tiempo es una reacción. Articula su propia situación y la textualiza, alentando y perpetuando con ello la ilusión de que la situación misma no existía antes de él, de que no hay nada sino un texto, de que nunca hubo ninguna realidad extra- o con-textual antes de que el texto mismo la generara en la forma de un espejismo (1981: 66).

El realismo traería al ser la realidad material que funciona como condición de posibilidad e inconsciente político de su representación. El realismo no dice la realidad, sino que la transmite. Para entender mejor esta propuesta, apelo al ejemplo de la novela *El desierto blanco* de Luis López Carrasco (2023), novelista y cineasta que siempre explora los límites en la representación del realismo. La novela está narrada desde un futuro temporal y espacialmente alejado (2035, una base espacial) y se presenta como la recopilación de recuerdos aparentemente anecdóticos (o, incluso, banales) de jóvenes amigos o familiares del narrador, como un mosaico de relatos que remiten vagamente a la generación que maduró en el comienzo del siglo XXI. La clave es que, entre esos recuerdos y la posición del narrador, ha habido algún tipo de crisis grave, que se menciona, pero no se describe. Y la novela parece querer sugerir los indicios previos que llevarán a esa crisis en el tono, la atmósfera y los sobreentendidos de los cinco sketches de la novela. En todos ellos aparece una especie de atenuación afectiva de los personajes, una incapacidad para enervarse, impugnar o, simplemente, comprometerse, con los hechos irrelevantes (y, según cómo se los mire), ridículos o indignantes que viven.

En el primer capítulo nadie se revuelve contra la situación de angustia e indignidad que obligan a representar a los candidatos a un trabajo. En el segundo capítulo es más bien la indiferencia e insolidaridad que parece emerger en un aterrizaje forzoso de un avión de pasajeros en una isla desierta. El tercero apunta a la relación entre generaciones (con los padres que terminan en la residencia) y de género. El cuarto, ambientado en la Nochevieja de 2014, parece retratar la asunción del exilio económico y la rutina de la austeridad, alegorizada en el cementerio de CD en el que acaba la fiesta. El quinto, finalmente, apunta al dolor de la visibilización total (en el hermano que escribe cartas contando cómo quiere cartografiar el horizonte para registrar los lugares a los que miraban cuando eran pequeños en la casa de veraneo) y a la imposibilidad de ver en el mero registro aquello real que lo fundamenta (especialmente interesante en un director de cine que trabaja con la simulación de imágenes de archivo y de tiempos pasados). Es como si el sentido que permite explicar la crisis que llegó después solo fuera inteligible en los intersticios y sobreentendidos de las anécdotas triviales que estaban antes de la crisis, pero que se narran desde su posteridad, desde sus efectos. El desierto blanco sitúa escenas típicas de una generación, aunque el contenido político no está solo en el esquema actancial o conflictivo de esas escenas (si el agente es una clase social, si el conflicto es social) sino en los basamentos que las explican y en los efluvios que surgen de ellas.

3. La tercera dirección de los nuevos realismos es ética y tiene implicaciones en la representación (como también ocurría con las anteriores). Es ética en la medida en que implica una integración que el narrador propone entre lo individual y lo colectivo de un personaje, una situación o un conflicto. Los realismos que estamos cartografiando en este monográfico se preguntan explícita o implícitamente cómo se construye la representatividad social de los personajes y conflictos que ponen en juego. Por lo tanto, se apoyan sobre una dialéctica conflictiva entre especificidad y generalidad. En la medida en que tratan de comprometerse, pensar y representar la realidad, las tramas y los personajes de las películas o novelas asumen que sus conflictos no son exclusivamente individuales, ya sea porque sus causas no lo son, porque permiten desplegar

problemas sociales que desbordan su ámbito privado, o ya sea porque suscitan una lectura solidaria y cómplice en los lectores.

Esta cuestión entronca con el debate sobre los personajes típicos de los que habla buena parte de la crítica formalista, narratológica y también marxista ya desde que Engels formulara su célebre definición del realismo como la reproducción fiel de caracteres típicos en situaciones típicas (carta a Margaret Harkness de 1888). Todas las poéticas realistas han negociado de una u otra manera la subsunción de un diagnóstico general sobre la realidad en la particularidad del caso representado. Al margen de la degradación del personaje tipo cuando se convirtió en un esquema obsoleto (desgajado de su tiempo histórico) o una excusa para la repetición (como parte de una fórmula convencionalizada), el personaje típico de los nuevos realismos se sitúa en fricción con una segmentación temporal y social colectiva. En otras palabras, sus problemas y conflictos sintetizan, en una temporalidad concreta, procesos históricos mucho más amplios, y subrayan y remarcan la condición social y relacional de sus circunstancias.

En un momento histórico en el que la realidad parecía haberse atomizado en experiencias culturales, de clase, etnia o género privadas, no compartidas e incommunicables a quienes no compartían la pertenencia al mismo grupo, los nuevos realismos proponen una reconfiguración de las categorías y las transversalidades a partir de las cuales pensar los conflictos y disyunciones comunes sin sobreeser las diferencias. Es en este sentido que proponen una salida del encapsulamiento del yo característico de las poéticas previas y una redistribución de lo sensible. Y es aquí donde la representatividad se convierte en una estrategia ética con resonancias políticas e implicaciones en la representación, pues la trama, el conflicto y el personaje no dejan de ser una forma de recorte de un segmento en un flujo (así pensaba el realismo, por ejemplo, Kracauer en su *Teoría del cine*, publicada en 1960). La decisión y la acción del recorte suponen un acto ético por parte del autor.

Esas nuevas categorizaciones son las que proponen estudiar los artículos de Antonio Viñuales Sánchez y Felipe Oliver. El primero («**El simbolismo en el último cine social español: figuras y géneros de la más absoluta realidad**») despliega un acercamiento original a un corpus amplio de películas caracterizadas como *cine social* y *cine de denuncia*, al que se dota de unidad y legibilidad a partir del marco teórico y hermenéutico establecido por Luis Beltrán Almería. El punto de partida del trabajo es la necesidad de desbordar la antinomia tradicional entre la poética realista y la simbolista a partir de estrategias alegóricas y de la equivalencia entre el realismo y el simbolismo que emana de la actualidad. Desde esa premisa, se propone un ejercicio concienzudo y ambicioso de interpretación y clasificación. El artículo aúna amplitud y detalle para discernir los tipos, formas y modos que asume el realismo en un corpus muy amplio de películas con poéticas, modos de producción y circulación tan distintas como *Ilusión* de Daniel Castro (2013), *Hermosa juventud* de Jaime Rosales (2014) o *Desde los márgenes* de Juan Diego Botto (2022).

Por último, el artículo «**Enfermedad, trauma y memoria en las narcoficciones gallegas**» también se sitúa en espacios fronterizos entre el cine y la literatura, la ficción y la documentalidad. La principal virtud del trabajo es aglutinar algunos rasgos temáticos comunes como forma unitaria de construir poéticamente (en el cine y en la literatura) la narración del fenómeno histórico, social y fáctico del tráfico de drogas en Galicia. El núcleo de dicha unidad se centra en el análisis de la recurrencia en la representación de la vejez y la enfermedad, la inscripción de un elemento traumático en la experiencia narrada y la descripción del tráfico de drogas. Felipe Oliver, que cuenta ya con varios estudios sobre narcoficciones latinoamericanas, presenta algunos de los problemas del realismo en las fricciones entre la documentación de los hechos y la búsqueda de la verosimilitud narrativa, o entre la evidencia comprobable de los testimonios y el recurso tipificado a determinados motivos recurrentes.

Si al comienzo de esta introducción proponía entender el realismo como tarea, ahora sería interesante observarlo como un acto performático. Por lo tanto, el realismo no asume un acceso directo o no mediado a la realidad, como planteaban tradicionalmente algunas concepciones dogmáticas o ingenuas del mismo. Tampoco es preciso oponerlo al artificio y a los procedimientos formales, como si el realismo no partiera siempre de procedimientos y convenciones o se tuviera que concebir como una poética antinómica, que surge en todos los casos como reacción a otros planteamientos artísticos que se perciben como efectistas, ilusorios o antirrealistas. El realismo concreta sus abordajes a la realidad como actualización siempre situada, negociada e inconclusa. Retomando una de las ideas que defiende Pam Morris (2003), el realismo como representación surge de un contrato performático con el receptor y es un medio técnicamente exigente.

4. Para concluir y abrir paso a los textos del monográfico, solo querría recalcar algunas de las apuestas que han querido ser sometidas a prueba en esta discusión. La primera es la situación fronteriza de los estudios sobre el realismo, como espacio comparatístico y como forma de enriquecimiento recíproco entre la literatura y el cine, o entre las disciplinas artísticas y la filosofía política o la sociología. Los resultados dirimirán si se impone el riesgo de la disolución de las disciplinas o la emergencia de nuevas especificidades para la teoría literaria o el comparatismo. La segunda apuesta defiende una concepción no antinómica ni binaria del realismo, es decir, apuesta por un realismo que no se defina de un modo negativo (solo por el rechazo a supuestas poéticas desrealizadoras), que no rehúya sus propias contradicciones e inconstancias, que investigue conscientemente su forma lingüística o signica, y que se presente entre grietas y suturas (Casetti, 2011). La tercera apuesta trata de pensar el realismo como una tarea desestabilizadora y no tanto como una poética estable, plena e indiscutible. Y, sin embargo, se convocan libros y películas radicales que no renuncian a la posibilidad de decir y mostrar el ser de la realidad. En este sentido, los textos del monográfico presentan un panorama más sugestivo que exhaustivo. La actualización de una pretensión vieja: pensar el realismo.

Como es habitual, el número 31 incluye tres secciones más: miscelánea, nota crítica y reseña. En esta oportunidad, la sección miscelánea está integrada por los artículos de Verónica Stedile Luna «**La debilidad de las imágenes. Vanguardia, supervivencia y repetición: un debate que retorna**», Helena Pagán Marín «**Las cenizas de un nuevo paisaje afectivo: lenguaje, amor y comunidad en *La parte del fuego* (2022) de Pol Guasch**», Sergio Fernández Martínez «**Chantal Maillard y la poética del daño. Significaciones del cuerpo en *Matar a Platón***», Pedro Xavier da Cunha «**Modos de producir o fora: o jardim público de Mario Bellatin**», Juliana Piña «**Bajo la misma piel. Contra-pedagogías de la crueldad en la narrativa breve de Guadalupe Nettel**», Nicolás de Navascués «**Dar testimonio por el Otro, palabra de Levinas: el caso de *Atonement* de Ian McEwan**», Rodrigo Andrés «**Lo ininterpretable en *Moby-Dick* (1851), de Herman Melville, y en *Hijo de hombre* (1960), de Augusto Roa Bastos**», Natalie Israyy C. «**Montajes vegetales: ejercicios de postproducción y representación en el poemario *Teoría del polen* de Victoria Ramírez**», Catalina Mir Jaume «**De la torxa olímpica a la foguera humana: espai i violència a *El complot dels anells* d'Assumpció Maresma**» y Bernat Garí Barceló «**“Una experiencia menos uno”. Restauración de la idea benjaminiana de experiencia en la prosa de Valeria Luiselli**».

¡Espero que las lecturas os resulten sugerentes!



## Bibliografía citada

- BADIOU, A. (2015): *En busca de lo real perdido*, Buenos Aires: Amorrortu.
- BECERRA MAYOR, D. (2013): *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid: Tierradenadie.
- CASSETTI, F. (2011): «Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital», *October*, 135, 95-106.
- CASTRO, E. (2021): *Realismo postcontinental*, Madrid: Materia Oscura.
- ECHEVARRÍA, I. (2005): *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona: Debate.
- ESCUADERO, V. (2023): «Ficciones de la contingencia en el cine español reciente», en Mirizio, A. y Juanpere, P. (eds.), *La teoría proyectada. Usos de la biblioteca en el cine español del siglo XXI*, Madrid: Pigmalión, 43-62.
- JAMESON, F. (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres: Methuen.
- MORRIS, P. (2003): *Realism*, Londres: Routledge.
- NAGIB, L. (2017): «Realist Cinema as World Cinema», en Stone, R. y Cooke, P. (eds.), *The Routledge Companion to World Cinema*, Abingdonon Thames: Routledge.
- QUINTANA, À. (2005): «Modelos realistas en un momento de emergencia de lo político», *Archivos de la Filmoteca*, 49, 10-31.
- SHIELDS, D. (2010): *Reality Hunger: a Manifesto*, Nueva York: Knopf.
- ZIŽEK, S. (2004): «Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma». Conferencia inédita. Disponible en: <<http://www.geocities.ws/zizekencastellano/confotograf.html>>.

## Nous realismes a les literatures i cinemes espanyols des del 2008

Víctor Escudero  
Universitat de Barcelona

0. Preguntar-se pel realisme, o fins i tot pels nous realismes, pot semblar un exercici ja repetit, anacrònic i potser innocu. Així, en un text sobre el concepte del realisme, René Wellek, ja el 1961, conclouïa que la teoria del realisme és una mala estètica, ja que sorgeix de l'hiat infranquejable que s'obre entre la realitat com objecte de desig i la transformació que aquesta realitat pateix en ser representada. Com Tàntal, el realisme estaria condemnat a no satisfer mai el seu propi desig. Per això, en cadascun dels seus ressorgiments, el realisme torni a exposar-se en debats, apories i contradiccions que tenen un aire de família. Aquest monogràfic pretén mostrar que aquests ressorgiments no són meres repeticions i que els realismes que s'aprecien a les literatures i cinemes espanyols recents presenten friccions i accents que reactiven l'interès per abordar, de nou, les possibilitats i els límits del realisme. Apuntem en tres direccions.

1. La primera es podria vincular amb el gir ontològic i entén el realisme com una sèrie d'estratègies poètiques que entronquen amb les discussions sobre els materialismes filosòfics que s'han dut a terme des del 2007 (després de la cèlebre trobada a la Universitat de Goldsmiths de pensadors com Quentin Meillassoux, Graham Harman o Ray Brassier) i que han contribuït a l'eclosió del *realisme postcontinental* (Castro, 2021), rúbrica que permet aglutinar el realisme especulatiu, el nou realisme, el realisme negatiu, etc. Tot i que de maneres diferents, cadascun defensa l'existència d'un àmbit de la realitat el sentit del qual no depèn de la seva relació amb la nostra capacitat o possibilitat de pensar-ho: un món pretextual. Des d'aquesta convicció és possible replantejar com coneixem i representem allò real. Alain Badiou (2015), una de les referències comunes a tots aquests realismes, reprèn de Lacan l'assumpció del que és real com a impàs d'una formalització, és a dir, com allò que es resisteix o encara no pot adquirir una forma.

Al canvi de segle, bona part del cinema i la literatura es preguntaven sobre els límits entre la realitat i la ficció. Era una mena de síndrome neobarroc que pretenia integrar l'herència de la postmodernitat, la irrupció de la realitat virtual o la consciència del simulacre (Žižek, 2004) a través del fals documental, l'estètica del videojoc i el videoclip, l'autoficció o el remake. La necessitat d'explorar aquests límits i fronteres ha passat a ser secundària els darrers 15 anys. En canvi, moltes ficcions recents acusen un gir cap a una ontologia materialista i no tracten tant de captar els mecanismes ficticis de la realitat o la convencionalitat de les retòriques del document i el registre, com d'inscriure allò real a la ficció i utilitzar la ficció com accés a l'autenticitat del que és real (Shields, 2010).

Són nombroses les pel·lícules i textos cinematogràfics recents que advoquen per una exploració de la literalitat com a estratègia per mostrar una materialitat que no es deixa representar.

El cinema ho ha intentat solapant la ficció i el registre documental en pel·lícules que proposen narratives dobles, és a dir, que presenten la imatge com una cosa que ha de ser simultàniament vista i llegida (seria el cas de *La plaga* de Neus Ballús [2014], *Els dies que vindran* de Carles Marqués-Marcet [2019], *O que crema* de Oliver Laxe [2019], *Quién lo impide* de Jonás Trueba [2021] o *Alcarràs* de Carla Simón [2022]). En un altre lloc (Escudero, 2023) he proposat pensar-les com a ficcions de la contingència i s'acosten al marc del que Lúcia Nagib (2017) anomena World Cinema per parlar d'una sèrie de pel·lícules que converteixen el mode de producció en una condició de possibilitat indiciària de la simulació en què es basa la ficció que mostren. En el cas de la literatura, són nombrosos els textos que es pregunten sobre la recerca de la literalitat lingüística i plantegen noves temptatives d'accés a una autenticitat inestable (posem exemples tan diferents com *Lectura fácil* de Cristina Morales [2018] o *La vida pequeña* de J.A. González Sainz [2021]). D'aquesta manera, el realisme apareixeria creant espais d'indeterminació i de fractura de la llegibilitat, i no com a mera constatació.

Tant a nivell filosòfic com literari o cinematogràfic, aquests nous realismes reaccionen contra els excessos del paradigma cultural postmodern i algunes teories associades, com les del final de la història, l'ocàs dels grans relats, el constructivisme o el pensament feble. Potser l'exemple més explícit i bel·ligerant sigui el del *Manifest del nou realisme* de Maurizio Ferraris (2012), però també es podria rastrejar en exercicis semblants a l'àmbit cinematogràfic, on el realisme de la contingència pren distància davant del *realisme tímid* (Quintana, 2005) característic de les pel·lícules del canvi de segle (en directors com Icíar Bollain, Fernando León d'Aranoa o Achero Mañas); també en el camp literari, en què les exploracions del realisme en els darrers 15 anys han desplaçat el model hegemònic del que David Becerra Mayor va proposar com la *novel·la de la no-ideologia* (2013) i Ignacio Echeverría, en altres termes que la distanciaven de la novel·la social, va anomenar la *novel·la sociable* (2005), és a dir, versions d'un realisme atenuat, que partien d'assumpes i aproximacions vinculats a certs discursos de denúncia social però sense un qüestionament decidit de les formes de representació, enunciació i consum.

Des d'aquest angle, l'article de Jorge Arroita proposa un exercici molt valuós d'interpretació de tres poemaris de temàtica rural (*Autobús de Fermoselle*, *Contar què* i *Oración en el huerto*), a partir del materialisme filosòfic de Graham Harman i Maurizio Ferraris a «**El localismo identitario en la lírica española del siglo XXI: nuevas aproximaciones semióticas al espacio (neo)rural**». L'ontologia objectual de Harman serveix per mostrar el desvetllament ontològic dels espais i els paisatges dels poemaris, a partir, no tant d'una afirmació o registre lingüístic directe, sinó d'una mena d'idealització conceptual. Pel que fa a Ferraris, la seva estètica racional permet comprendre la qualitat estètica i social de les atribucions que duen a terme els poemaris sobre els objectes i el món d'arquetips i tipus que el construeixen. Considerant aquests marcs filosòfics, s'aprecia com els poemaris convoquen una experiència de sentit que uneixi la materialitat del paisatge i la sacralització com a via cap a la conceptualització col·lectiva, amb el risc que això comporta desembocar en una plana idealització pauperitzant i esquemàtica. L'article proposa llegir aquest moviment paradoxal a partir del que Harman anomena fusió i fissió.

2. La segona direcció de renovació del realisme és epistemològica i política, i pretén assumir i seguir la línia de discussió oberta per altres monogràfics apareguts en aquesta mateixa revista, com el que va coordinar Albert Jornet Somoza al número 15 (2016) o Luis I. Prádanos en el 21 (2019). Com tot trauma històric, les crisis que s'han desencadenat a Espanya a partir del 2008 a diferents nivells (financer, polític, institucional, social, sanitari, climàtic, etc.) han obligat a reavaluar els abordatges retòrics i discursius de la realitat consolidats fins aleshores i han conduït a preguntar-se novament quines han de ser les polítiques i poètiques del realisme davant d'aquesta realitat transmutada. El realisme s'associa, doncs, a la necessitat de remodelar els relats històrics i polítics comuns que han conduït a aquestes crisis. El més evident potser és el

de l'anomenada Cultura de la Transició, però també n'apareixen molts altres que s'associen a la classe social, al gènere, a la condició migrant, etc.

El realisme sorgeix per ampliar l'àmbit del que és visible, per fer visible i pensable allò (i aquells) que, en poètiques anteriors, havia estat objecte d'una el·lipsi, és a dir, allò que es decideix no mostrar perquè es considera insignificant. També sorgeix com una nova manera de reflexionar i representar, de manera que promou una reelaboració del compromís entre enunciat i enunciació. Els articles de Paula Romero Polo i de Maribel Rams Albusech exploren, respectivament, cadascuna d'aquestes possibilitats. En el cas del primer («**Narrar el cansancio: cuerpo, trabajo e intimidad en *El evangelio*, de Elisa Victoria**»), l'anàlisi de la novel·la d'Elisa Victoria parteix de la cruïlla entre el marc de repolitització de l'última literatura espanyola i la reformulació del cànon novel·lístic que proposen alguns estudis recents (Becerra Mayor, Escala Cordero, Ayete Gil, etc.), la lectura política de l'estètica de Rancièrre, i algunes teories socioculturals que busquen explicar els efectes sobre el cos, els afectes i la consciència del sistema econòmic capitalista després de les crisis que se succeeixen des del 2008 (Illouz, Esplugas, Marzano, etc.). D'aquest entrecruament sorgeixen les estratègies polítiques i epistemològiques que plantegen una de les direccions dels realismes recents i algunes de les preguntes i els riscos que suscita quan s'acosta a la transivitut literària i a cert didacticisme.

L'article de Rams Albusech, per la seva banda («**Escritura perra: la autoteoría posfeminista y el estilo camp**»), proposa una anàlisi rigorosa i una discussió estètica i política complexa i molt ben desplegada del text *Devenir perra* d'Itziar Ziga. L'article defensa una lectura suggestiva de l'estratègia autoteòrica de Ziga com a mecanisme d'immediatesa realista, de saturació d'esquemes representatius excessivament reificats i de resistència al distanciament irònic postmodern. El desplegament del potencial polític de la discussió feminista permet projectar una de les possibles derives dels nous realismes entesos com a compromís epistemològic amb els límits de la realitat que es resisteix.

Als articles de Romero Polo i Rams Albusech el realisme s'associa a la visibilització dels relats polítics de classe i gènere no hegemònics, però també a una política de la representació, és a dir, a la discussió sobre les formes d'accés al sentit. Per tant, sorgeix de la intersecció entre política i epistemologia. Ambdós textos, però, parteixen d'una premissa que els connecta amb el gir ontològic: el realisme pressuposa un món compartit (polític) que es pot conèixer (epistemologia) i sobre el qual és possible discutir. Aquesta premissa condueix a un dels debats més concorreguts quan es parla de realisme, el de la relació entre la materialitat dels mecanismes socials i històrics i la seva representació a les disciplines artístiques: si aquesta relació es plasma en l'aparició de determinats assumptes i temes o més aviat en les formes (com suggereix el debat entre Lukács, Adorno, Bloch i altres entre els anys 30 i 50); si el realisme té a veure amb la documentació de la realitat o amb l'anàlisi del seu funcionament (per exemple, a la discussió entre Zavattini i Aristarco entorn del neorealisme italià); si el realisme invoca una lectura immersiva en què el lector ha de solidaritzar-se amb el conflicte narrat o, per contra, es basa en la presa de consciència dels mecanismes il·lusoris i ideològics amb què es construeix la ficció (en la línia dels plantejaments de Brecht), etc.

La proposta de Fredric Jameson a *The Political Unconscious* em sembla que permet entendre bé la relació entre els nous realismes que aquí cartografiem i la realitat contingent i històrica de la qual sorgeixen i a la qual tornen. Partint de l'anàlisi de la causalitat que proposa Louis Althusser, Jameson es fixa en allò que Althusser anomena la *causalitat estructural* com a forma d'integrar la immanència de la realitat històrica en els efectes textuais:

L'obra literària o objecte cultural fa aparèixer l'ésser, com per primera vegada, de la situació mateixa davant de la qual és alhora una reacció. Articula la seva pròpia situació i la textualitza, encoratjant i perpetuant amb això la il·lusió que la situació mateixa no existia abans que l'obra aparegués, que no

hi ha res sinó un text, que mai no hi va haver cap realitat extra- o contextual abans que el mateix text la generés en la forma d'un miratge (1981: 66; traducció meua).

Així doncs, el realisme transfereix l'ésser de la realitat material que funciona com a condició de possibilitat i inconscient polític de la seva representació. El realisme no diu la realitat, sinó que la transmet. Per entendre millor aquesta proposta, apel·lo a l'exemple de la novel·la *El desierto blanco* de Luis López Carrasco (2023), novel·lista i cineasta que sempre explora els límits en la representació del realisme. La novel·la està narrada des d'un futur temporalment i espacialment allunyat (2035, una base espacial) i es presenta com la recopilació de records aparentment anecdòtics (o, fins i tot, banals) de joves amics o familiars del narrador, com un mosaic de relats que remetent vagament a la generació que va madurar al començament del segle XXI. La clau és que, entre aquests records i la posició del narrador, hi ha hagut algun tipus de crisi greu, que s'esmenta però no es descriu. I la novel·la sembla voler suggerir els indicis previs que portaran vers aquesta crisi en el to, l'atmosfera i els sobreentesos dels cinc capítols de la novel·la. En tots apareix una mena d'atenuació afectiva dels personatges, una incapacitat per enervar-se, impugnar o, simplement, comprometre's, amb els fets irrellevants (i, segons com se'ls miri), ridículs o indignants que viuen.

Al primer capítol ningú es revolta contra la situació d'angoixa i indignitat que obliguen a representar als candidats a una feina. Al segon capítol és més aviat la indiferència i la insolidaritat que sembla emergir en un aterratge forçós d'un avió de passatgers en una illa deserta. El tercer apunta a la relació entre generacions (amb els pares que acaben a la residència) i de gènere. El quart, ambientat l'última nit del 2014, sembla retratar l'assumpció de l'exili econòmic i la rutina de l'austeritat, al·legoritzada al cementiri de CD on acaba la festa. El cinquè, finalment, apunta al dolor de la visibilització total (el germà que escriu cartes explicant com vol cartografiar l'horitzó per registrar els llocs on miraven quan eren petits a la casa d'estiu) i a la impossibilitat de veure en el simple registre allò real que el fonamenta (especialment interessant en un director de cinema que treballa amb la simulació d'imatges d'arxiu i temps passats). És com si el sentit que permet explicar la crisi que va arribar després només fos intel·ligible en els intersticis i sobreentesos de les anècdotes trivials que estaven abans de la crisi, però que es narren des de la posteritat, des dels efectes. *El desierto blanco* situa escenes típiques d'una generació, encara que el contingut polític no està només a l'esquema actancial o conflictiu d'aquestes escenes (si l'agent és una classe social, si el conflicte és social) sinó als basaments que les expliquen i en els efluis que en sorgeixen.

3. La tercera direcció dels nous realismes és ètica i té implicacions en la representació (com també passava amb les anteriors). És ètica en la mesura que implica una integració que el narrador proposa entre allò individual i allò col·lectiu d'un personatge, una situació o un conflicte. Els realismes que estem cartografiant en aquest monogràfic es pregunten explícitament o implícitament com es construeix la representativitat social dels personatges i conflictes que posen en joc. Per tant, recolzen sobre una dialèctica conflictiva entre especificitat i generalitat. En la mesura que tracten de comprometre's, pensar i representar la realitat, les trames i els personatges de les pel·lícules o novel·les assumeixen que els seus conflictes no són exclusivament individuals, ja sigui perquè les causes no ho són, ja perquè permeten desplegar problemes socials que desborden el seu àmbit privat, o perquè susciten una lectura solidària i còmplice en els lectors.

Aquesta qüestió entronca amb el debat sobre els personatges típics de què parla bona part de la crítica formalista, narratològica i també marxista ja des que Engels formulés la seva cèlebre definició del realisme com la reproducció fidel de caràcters típics en situacions típiques (carta a Margaret Harkness de 1888). Totes les poètiques realistes han negociat d'una manera o altra la subsumció d'un diagnòstic general sobre la realitat en la particularitat del cas representat. Al marge de la degradació del personatge tipus quan es va convertir en un esquema obsolet (separat del seu temps històric) o una excusa per a la repetició (com a part d'una fórmula con-

vencionalitzada), el personatge típic dels nous realismes se situa en fricció amb una segmentació temporal i social col·lectiva. En altres paraules, els seus problemes i conflictes sintetitzen, en una temporalitat concreta, processos històrics molt més amplis, i subratllen i remarquen la condició social i relacional de les circumstàncies.

En un moment històric en què la realitat semblava haver-se atomitzat en experiències culturals, de classe, ètnia o gènere privades, no compartides i incomunicables als qui no compartien la pertinença al mateix grup, els nous realismes proposen una reconfiguració de les categories i les transversalitats a partir de les quals pensar els conflictes i disjuncions comunes sense ignorar les diferències. És en aquest sentit que proposen una sortida de l'encapsulament del jo característic de les poètiques prèvies i una redistribució del sensible. I és aquí on la representativitat es converteix en una estratègia ètica amb ressonàncies polítiques i implicacions en la representació, ja que la trama, el conflicte i el personatge no deixen de ser una forma de retallar un segment en un flux (així pensava el realisme, per exemple, Kracauer a la seva *Teoria del cinema*, publicada el 1960). La decisió i l'acció de la retallar suposen un acte ètic per part de l'autor.

Aquestes noves categoritzacions són les que proposen estudiar els articles d'Antonio Viñuales Sánchez i Felipe Oliver. El primer («**El simbolismo en el último cine social español: figuras y géneros de la más absoluta realidad**») desplega un acostament original a un corpus ampli de pel·lícules caracteritzades com a cinema social i cinema de denúncia, al qual es dota d'unitat i llegibilitat a partir del marc teòric i hermenèutic establert per Luis Beltrán Almeria. El punt de partida del treball és la necessitat de desbordar l'antinòmia tradicional entre la poètica realista i la simbolista, a partir d'estratègies al·legòriques i de l'equivalència entre el realisme i el simbolisme que emana de l'actualitat. Des d'aquesta premissa, es proposa un exercici minuciós i ambiciós d'interpretació i classificació. L'article uneix amplitud i detall per discernir els tipus, formes i maneres que assumeix el realisme en un corpus molt ampli de pel·lícules amb poètiques, maneres de producció i circulació tan diferents com *Ilusión* de Daniel Castro (2013), *Bella joventut* de Jaime Rosales (2014) o *Desde los márgenes* de Juan Diego Botto (2022).

Finalment, l'article «**Enfermedad, trauma y memoria en las narcoficciones gallegas**» també se situa en espais fronterers entre el cinema i la literatura, la ficció i la documentalitat. La principal virtut del treball és aglutinar alguns trets temàtics comuns com a forma unitària de construir poèticament (al cinema i la literatura) la narració del fenomen històric, social i fàctic del tràfic de drogues a Galícia. El nucli d'aquesta unitat se centra en l'anàlisi de la recurrència en la representació de la vellesa i la malaltia, la inscripció d'un element traumàtic en l'experiència narrada i la descripció del tràfic de drogues. Felipe Oliver, que ja compta amb diversos estudis sobre narcoficcions llatinoamericanes, presenta alguns dels problemes del realisme en les friccions entre la documentació dels fets i la recerca de la versemblança narrativa, o entre l'evidència comprovable dels testimonis i el recurs tipificat a determinats motius recurrents.

Si al començament d'aquesta introducció proposava entendre el realisme com a tasca, ara seria interessant observar-lo com un acte performàtic. Per tant, el realisme no assumeix un accés directe o no intervingut a la realitat, com plantejaven tradicionalment algunes concepcions dogmàtiques o ingènues del mateix. Tampoc cal oposar-ho a l'artifici i als procediments formals, com si el realisme no partís sempre de procediments i convencions o s'hagués de concebre com una poètica antinòmica, que sorgeix en tots els casos com a reacció a altres plantejaments artístics que es perceben com a efectistes, il·lusoris o antirealistes. El realisme concreta els seus abordatges a la realitat com a actualització sempre situada, negociada i inacabada. Reperent una de les idees que defensa Pam Morris (2003), el realisme com a representació sorgeix d'un contracte performàtic amb el receptor i és un mitjà tècnicament exigent.

4. Per concloure i obrir pas als textos del monogràfic, només voldria recalcar algunes de les apostes que han volgut ser sotmeses a prova en aquesta discussió. La primera és la situació

fronterera dels estudis sobre el realisme, com a espai comparatístic i com a forma d'enriquiment recíproc entre la literatura i el cinema, o entre les disciplines artístiques i la filosofia política o la sociologia. Els resultats dirimiran si s'imposa el risc de la dissolució de les disciplines o l'emergència de noves especificitats per a la teoria literària o el comparatisme. La segona aposta defensa una concepció no antinòmica ni binària del realisme, és a dir, aposta per un realisme que no es defineixi de manera negativa (només pel rebuig a suposades poètiques desrealitzadores), que no defugui les seves pròpies contradiccions i inconstàncies, que investigui conscientment la seva forma lingüística o sígnica, i que es presenti entre esquerdes i sutures (Casetti, 2011). La tercera aposta intenta pensar el realisme com una tasca desestabilitzadora i no tant com una poètica estable, plena i indiscutible. I, tanmateix, es convoquen llibres i pel·lícules radicals que no renunciïn a la possibilitat de dir i de mostrar l'ésser de la realitat. En aquest sentit, els textos del monogràfic presenten un panorama més suggestiu que no pas exhaustiu. L'actualització d'una pretensió vella: pensar el realisme.

Com és habitual, el número 31 inclou tres seccions més: miscel·lània, nota crítica i ressenyes. En aquesta oportunitat, la secció miscel·lània està integrada pels articles de Verónica Stedile Luna «**La debilidad de las imágenes. Vanguardia, supervivencia y repetición: un debate que retorna**», Helena Pagán Marín «**Las cenizas de un nuevo paisaje afectivo: lenguaje, amor y comunidad en *La parte del fuego* (2022) de Pol Guasch**», Sergio Fernández Martínez «**Chantal Maillard y la poética del daño. Significaciones del cuerpo en *Matar a Platón***», Pedro Xavier da Cunha «**Modos de producir o fora: o jardim público de Mario Bellatin**», Juliana Piña «**Bajo la misma piel. Contra-pedagogías de la crueldad en la narrativa breve de Guadalupe Nettel**», Nicolás de Navascués «**Dar testimonio por el Otro, palabra de Levinas: el caso de *Atonement* de Ian McEwan**», Rodrigo Andrés «**Lo ininterpretable en *Moby-Dick* (1851), de Herman Melville, y en *Hijo de hombre* (1960), de Augusto Roa Bastos**», Natalie Israyy C. «**Montajes vegetales: ejercicios de postproducción y representación en el poemario *Teoría del polen* de Victoria Ramírez**», Catalina Mir Jaume «**De la torxa olímpica a la foguera humana: espai i violència a *El complot dels anells* d'Assumpció Maresma**» i Bernat Garí Barceló «**“Una experiencia menos uno”. Restauración de la idea benjaminiana de experiencia en la prosa de Valeria Luiselli**».

Espero que les lectures us resultin suggeridores!

## Bibliografia citada

BADIOU, A. (2015): *En busca de lo real perdido*, Buenos Aires: Amorrortu.

BECERRA MAYOR, D. (2013): *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid: Tierradenadie.

CASSETTI, F. (2011): «Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital», *October*, 135, 95-106.

CASTRO, E. (2021): *Realismo postcontinental*, Madrid: Materia Oscura.

ECHEVARRÍA, I. (2005): *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona: Debate.

ESCUDERO, V. (2023): «Ficciones de la contingencia en el cine español reciente», a Mirizio, A. y Juanpere, P. (eds.), *La teoría proyectada. Usos de la biblioteca en el cine español del siglo XXI*, Madrid: Pigmalión, 43-62.

JAMESON, F. (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres: Methuen.

MORRIS, P. (2003): *Realism*, Londres: Routledge.

NAGIB, L. (2017): «Realist Cinema as World Cinema», a Stone, R. y Cooke, P. (eds.), *The Routledge Companion to World Cinema*, Abingdonon Thames: Routledge.

QUINTANA, À. (2005): «Modelos realistas en un momento de emergencia de lo político», *Archivos de la Filmoteca*, 49, 10-31.

SHIELDS, D. (2010): *Reality Hunger: a Manifesto*, Nova York: Knopf.

ZIŽEK, S. (2004): «Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma». Conferència inèdita. Disponible a: <<http://www.geocities.ws/zizekencastellano/confotograf.html>>.



# ÍNDICE

## MONOGRÁFICO

19

JORGE ARROITA

El *localismo identitario* en la lírica española del siglo XXI: nuevas aproximaciones semióticas al espacio (neo)rural

38

PAULA ROMERO POLO

Narrar el cansancio: cuerpo, trabajo e intimidad en *El Evangelio*, de Elisa Victoria

58

MARIBEL RAMS ALBUISECH

Escritura perra: la autoteoría posfeminista y el estilo camp

77

ANTONIO VIÑUALES SÁNCHEZ

El simbolismo en el último cine social español: figuras y géneros de la más absoluta realidad

98

FELIPE OLIVER

Enfermedad, trauma y memoria en las narcoficciones gallegas

## MISCELÁNEA

111

VERÓNICA STEDILE LUNA

La debilidad de las imágenes. Vanguardia, supervivencia y repetición: un debate que retorna

131

HELENA PAGÁN MARÍN

Las cenizas de un nuevo paisaje afectivo: lenguaje, amor y comunidad en *La parte del fuego* (2022) de Pol Guasch

148

SERGIO FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Chantal Maillard y la poética del daño. Significaciones del cuerpo en *Matar a Platón*

166

PEDRO XAVIER DA CUNHA

Modos de producir o fora: o jardim público de Mario Bellatin

184

JULIANA PIÑA

Bajo la misma piel. Contra-pedagogías de la crueldad en la narrativa breve de Guadalupe Nettel

204

NICOLÁS DE NAVASCUÉS

Dar testimonio por el Otro, palabra de Levinas: el caso de *Atonement* de Ian McEwan

221

RODRIGO ANDRÉS

Lo ininterpretable en *Moby-Dick* (1851), de Herman Melville, y en *Hijo de hombre* (1960), de Augusto Roa Bastos

239

NATALIE ISRAYY C.

Montajes vegetales: ejercicios de postproducción y representación en el poemario *Teoría del polen* de Victoria Ramírez

256

CATALINA MIR JAUME

De la torxa olímpica a la foguera humana: espai i violència a *El complot dels anells* d'Assumpció Maresma

279

BERNAT GARÍ BARCELÓ

«Una experiencia menos uno». Restauración de la idea benjaminiana de experiencia en la prosa de Valeria Luiselli

## NOTA CRÍTICA

298

JORDI CARMONA HURTADO

La potencia de desnombrar: rebelión antiadánica y ecoficción

## RESEÑA

315

ANTONIO DÍAZ MOLA

Reseña de *A Companion to Las voces del texto: teoría, poética y comparatismo europeo*

319

MICAELA MOYA

Reseña de *La escritura plural de Miguel Delibes*

326

DAVID TORRELLA HOYOS

Reseña de *Elsa von Freytag-Loringhoven. La artista que dio cuerpo a la vanguardia*

331

MARINA PATRÓN SÁNCHEZ

Reseña de *Las transiciones políticas en Europa y su relato literario*

336

MARTA PIÑOL LLORET

Reseña de *La teoría proyectada. Usos de la biblioteca en el cine español del siglo XXI*



MONOGRÁFICO

# #31

## EL LOCALISMO IDENTITARIO EN LA LÍRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI: NUEVAS APROXIMACIONES SEMIÓTICAS AL ESPACIO (NEO)RURAL

Jorge Arroita

*Universidad de Salamanca*

<https://orcid.org/0000-0002-4131-8803>

Artículo || Recibido: 30/01/2024 | Aceptado: 30/04/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.2

[jorgegfa@usal.es](mailto:jorgegfa@usal.es)

Ilustración || ©Júlia Febrer – Todos los derechos reservados

Texto || ©Jorge Arroita – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || Este artículo explorará el contexto de surgimiento y características específicas de determinados textos literarios producidos a partir de la segunda década del siglo XXI, inscritos dentro de una vertiente lírica del neorruralismo que se propone denominar *localismo identitario*. Esta corriente, en contraste con otros tipos de neorruralismo, responde a una estetización trascendental del espacio rural, una defensa de la raigambre identitaria colectiva, el localismo y el desaceleracionismo antiglobalista. Para desglosarla en la práctica, se analizarán los poemarios *Autobús de Fermoselle* de Maribel Andrés Llamero, *Oración en el huerto* de Juan Gallego Benot y *Cantar qué* de Juan de Beatriz, apoyando su estudio en ideas de filósofos realistas contemporáneos.

**Palabras clave** || Neorruralismo | Semiótica | Localismo | Desaceleración | Identidad | Ecologismo

### **El *localisme identitari* en la lírica espanyola del segle XXI: noves aproximacions semiòtiques a l'espai (neo)rural**

**Resum** || Aquest article explorarà el context de sorgiment i les característiques específiques de determinats textos literaris produïts a partir de la segona dècada del segle XXI, inscrits dins del vessant líric del neoruralisme que es proposa anomenar *localisme identitari*. Aquest corrent, en contrast amb altres tipus de neoruralisme, respon a una estetització transcendental de l'espai rural, una defensa de l'arrelament identitari col·lectiu, el localisme i el desacceleracionisme antiglobalista. Per a desglossar-la en la pràctica, s'analitzaran els poemaris *Autobús de Fermoselle* de Maribel Andrés Llamero, *Oración en el huerto* de Juan Gallego Benot i *Cantar qué* de Juan de Beatriz, donant suport al seu estudi en idees de filòsofs realistes contemporanis.

**Paraules clau** || Neoruralisme | Semiòtica | Localisme | Desacceleració | Identitat | Ecologisme

***Identitarian Localism* in Spanish 21st-century Poetry: New Semiotic Approaches to (Neo) rural Space**

**Abstract** || This article considers the emergence and specific traits of certain literary texts produced since the second decade of the 21st century and inscribed within the lyrical trend of neo-ruralism and suggests that they can be more accurately described as *identitarian localism*. This trend, in contrast with other types of neo-ruralism, develops a transcendental aestheticization of the rural environment and a defence of the roots of collective identity, localism and anti-globalist decelerationism. The article offers a practical breakdown of the trend by analysing the collections of poems *Autobús de Fermoselle*, *Oración en el huerto* and *Cantar qué* together with some ideas from contemporary realist philosophy.

**Keywords** || Neo-ruralism | Semiotics | Localism | Deceleration | Identity | Environmentalism

## 1. Los nuevos realismos filosóficos: otra forma de observar y entender el mundo que nos rodea

Los nuevos realismos del siglo XXI, especialmente desde los autores del llamado *realismo especulativo* (Brassier, 2007) o *realismo poscontinental* (Castro, 2020), ofrecen una nueva óptica del realismo filosófico que, lejos de su nomenclatura, termina siendo en muchos casos ciertamente idealista, al menos en su concepción gnoseológica y praxis discursiva. A pesar de querer romper con la posmodernidad, esta condición denota que, aun estando ya muerta, esta etapa cultural y sus modos de pensamiento continúan dejando fuertes olores en los pensamientos que les siguen. Sin embargo, estas filosofías priman una concepción al menos realista del mundo externo y sus múltiples ontologías, concibiendo que este existe (aunque no como un Todo unificado), es independiente a nosotros y puede ser hasta cierto punto conocido, otorgándole al mundo externo una primacía sobre la gnoseología humana que busca distanciarse tanto del subjetualismo y antropocentrismo clásicos como del exacerbado idealismo textualista o el simulacro posmoderno. Este aspecto será compartido por el giro realista de la literatura occidental en la segunda década del XXI, con autores y corrientes que rechazarán el simulacro posmoderno centrado en la metaficción y metaliteratura, los mundos paralelos, lo fantástico, el *ready-made*, la *performance*, el apropiacionismo o la experimentación formal, anteponiendo la representación de la realidad externa o extratextual a la realidad eminentemente intratextual que tanto primaba en los textos posmodernos.

Dentro de estos filósofos contemporáneos, dado el tema que ocupa a este artículo, profundizaré en aspectos concretos de dos de ellos, que a su vez llevarán a otras ideas precedentes: estos son, Graham Harman y Maurizio Ferraris. El primero de ellos postula con su filosofía una *ontología objetual* que da primacía a los *objetos reales* y *sensibles* por encima de los *conceptos inteligibles* y el pensamiento humano, otorgándoles un mayor grado ontológico de realidad y una consideración axiológico-estética. Para Harman, retomando los conceptos de *ser a la mano* y *ser a la vista* de Heidegger<sup>1</sup>, la cualidad esencial de los objetos reales es la *ocultarse*, en tanto que *seres a la mano*, a lo que sigue su potencial *des-ocultación* para tornarse *ser a la vista* y ser comprendidos. El único problema es que, mediante ese *desvelamiento ontológico*, puede generarse una deturpación gnoseológica (débil) o incluso idealizadora (fuerte) del *objeto real* y *sensible* al *objeto ideal* o *inteligible*. Este proceso es esencial para entender los mecanismos textuales de trascendentalismo, identificación objetual-subjetual y estetización idealizadora en los textos por analizar. Heidegger distingue cuatro acepciones o formas de «afirmar»: «1) afirmar X (emitir una proposición); 2) afirmar acerca de x (transmitir una información); 3) afirmarle a x (comunicarse con alguien [dándole entidad]); 4) afirmarse (expresarse uno a sí mismo reflexivamente)» (Castro, 2020: 203). Dentro de estas variantes, las narrativas propias del *localismo identitario* llevan a cabo dos formas

<1> Aquello que se utiliza, pero no se comprende hasta que se rompe, y aquello que tras este hecho pasa a comunicar su modo de funcionamiento y su esencia ontológica para el ser humano.

esenciales de «afirmación»: a) *Afirmarle a x*: pero no a un sujeto particular, sino a un entorno y valores asociados al mismo en tanto que *identidad colectiva y localizada*, tornándolo en *trascendente* por medio de idealizarlo y darle una entidad ontológica de corte un tanto metafísico, superior a su realidad mundana y material, al menos en su vertiente realista y/o negativa; b) *Afirmarse*: por medio de inscribirse como parte de ese entorno y colectividad identitaria, generando un proceso inmanentista y autorreflexivo de vuelta que torna lo *trascendente* en *trascendental* al conceptualizarlo como un aspecto primario de la realidad, inenmendable y esencial, de forma que el sujeto pasa a ser de nuevo, en correlación con ese entorno que se afirma, el centro de su enunciación, sintetizada a través de él mismo y de aquellos que, con él, forman un *nosotros*:

Pareja reversibilidad, la propia del universo humano como continuo semiofísico, hace de la presencia del lenguaje, de la llamada existencia semiótica, una verdadera donación de la presencia del mundo, después de que esta haya sido dada, una primera vez, por la percepción. Sobre la segura interrelación de esas dos presencias, la de las palabras y la de las cosas (objetos, estados del mundo, acontecimientos), vendrá a apoyarse otra imprescindible seguridad posterior del sujeto semiótico: la de que, mientras sea sujeto, podrá expresar lo real, el espacio-tiempo significativo, remitiéndolo a sí mismo como centro enunciativo (González de Ávila, 2019: 71).

Mediante este mecanismo, se genera una estetización del espacio externo natural u objetual que funciona a modo de idealización conceptual, tornando la tierra en el cielo y lo mundano en lo divino, ejes que operan en torno al *espacio-mundo* y al *yo-nosotros* como aspectos complementarios y plenamente correlacionados, proyectando una divinización des-veladora de lo terrestre dentro en la cual se inscriben, haciendo trascendental lo inmanente por medio de la contemplación sosegada y la creencia en ese entorno circundante, afirmado por el sujeto lírico en comunión con él. En este sentido, estas manifestaciones literarias, desde un punto de vista sociológico y filosófico, están en contra del *aceleracionismo* (Land, 2014; Smicek y Williamsy, 2013), buscando en su lugar una reacción contraria, es decir, un *desaceleracionismo* a partir de una subjetividad colectiva y una identidad localizada en un espacio determinado, que actúa como alegoría con distintos conceptos y símbolos inscritos:

El espacio se hace perceptible cuando un cuerpo en movimiento decide, llevado por su impulso interior, detenerse y dejar de moverse. Ahí, en ese instante en el que todo se detiene, pero nada está fijado, el espacio aparece, se desvela, con sus cualidades físicas concretas, ante un cuerpo que se sabe parte de él (Ariza Parrado, Gumbel y Camila Páez, 2024: 169-171).

Si Harman centraba su filosofía en los *objetos reales y sensibles* (dualidad entre sus *cualidades reales* y sus *cualidades sensibles*, aquellas que son percibidas por el sujeto), Ferraris lo hará en los *objetos sociales* (frente a los *ideales* y *naturales*), proyectando una *estética racional* centrada en la memoria colectiva, donde da bastante relevancia al pasado y al futuro en tanto que recuerdo y

figuración. Este autor, en consonancia con la corriente por estudiar, le otorga una primacía a la memoria colectiva con respecto a los *objetos sociales*: dentro de estas escrituras, estos *objetos sociales* tenderán además a ser representados con *objetos reales* a modo de símbolos literarios, donde convergerán las tesis de Harman y las de Ferraris. Este último postula también una *inenmendabilidad* de lo real desde lo sensible, aunque más que de lo real, es de la apariencia, pues es la percepción sensible del ser humano lo que considera inenmendable, por mucho que la conceptualicemos<sup>2</sup>. Por lo tanto, esta concepción es estética, e iguala realidad con apariencia en cuanto al valor que le damos como seres humanos, algo que también será primordial para estas estéticas literarias, donde la impresión o proyección sensible de los objetos es la que los determina y les otorga una conceptualización superpuesta. Ferraris distingue, además, dentro de los *objetos sociales*, entre las *representaciones* del sujeto y los *rastros* de los objetos. A su vez, diferencia *actos* de *inscripciones*, aquello que se estratifica desde lo social de forma material (mediante una ley jurídica, un negocio, una institución, etcétera), y que se complementan con los mentados *rastros*. Por último, tendríamos los *arquetipos* provenientes de las *ocurrencias* (*tokens*), los cuales terminan constituyendo sus propios *tipos* (*types*), en tanto que conceptos que emergen de y categorizan a los *arquetipos* (véase Castro, 2020: 304-309).

Todos estos conceptos serán relevantes, dado que el *localismo identitario* se centra, precisamente, en hacer una figuración estetizada del recuerdo mediada por la apariencia sensible de los objetos (naturales o culturales: desde el campo amarillo o la encina a la vasija de barro o el arado), que adquieren un valor simbólico y trascendental mediante su conceptualización literaria. Aquí es donde emergen las *representaciones* idealistas de esta corriente, superpuestas sobre los *rastros objetuales* que deja una tradición local determinada y desde los cuales se sintetiza su identidad colectiva y característica (ese *afirmar* y *afirmarse* heideggeriano, ahora transportado a un nuevo contexto): tornando estos textos en *inscripciones*, representativas de esa identidad localizada, que generan mediante el *acto* de escritura, basado en las *ocurrencias* histórico-sociales a las que refieren, ciertos *arquetipos* ideales y estetizados que, a su vez, generan unos ciertos *tipos* literarios en forma de convenciones y símbolos estratificados.

## 2. El neorruralismo en la literatura española del siglo XXI: exposición, estetización y grotesquización

El *neorruralismo* ha sido el término dado a la corriente que engloba una serie de textos emergentes a comienzos del siglo XXI (especialmente tras la Crisis de 2008) que exploran de forma renovada la condición rural en España, muy influenciados por el fenómeno de la

<2> Su ejemplo paradigmático es que es imposible dejar de notar al Sol dar vueltas alrededor de La Tierra, a pesar de saber que sucede lo contrario; lo mismo ocurriría con la gravedad einsteniana, que indica que no somos atraídos, sino que caemos en un espacio-tiempo curvo, de forma que la única fuerza que nos empuja es la tierra hacia arriba, y no al revés.



*España vaciada* (Molino, 2016), la globalización, el neoliberalismo, la tecnologización y el problema del cambio climático. Esto se debe, principalmente, al siguiente motivo:

El llamado proceso de globalización actúa de manera paralela en dos sentidos: al mismo tiempo que facilita la extensión y propagación de conceptos culturales exógenos, que pueden ser asimilados e incorporados a las culturas locales, y precisamente por eso, provoca una reacción en sentido contrario, fortaleciendo y reactivando los sentimientos de identidad propios por todo el mundo. Es decir, el proceso de homogenización sociocultural provoca un resurgimiento identitario que potencia los factores culturales locales y tradicionales (Mougoyanni Hennessy, 2021: 9-10).

No obstante, lo neorrural no siempre responde a los mismo propósitos, praxis literarias o tratamiento discursivo del espacio campestre, pudiendo distinguir tres vertientes principales: 1) Exposición descriptiva de tono más neutro, para mostrar cómo es el campo español en sí, fuera de las visiones negativas o idealizadoras proyectadas desde la urbanidad o el propio medio. 2) Estetización o idealización del espacio rural-natural con objeto de promocionarlo o realizar una defensa del mismo. 3) Grotesquización de este espacio desde una perspectiva sórdida de lo costumbrista, vista desde un prisma negativo que expone o incluso exagera sus aspectos más sucios u oscuros, generalmente en torno al crimen, clasismo, machismo, homofobia o xenofobia (es decir, como crítica a los valores conservadores o reaccionarios inscritos en este medio), teniendo por ello cierta fertilidad dentro del género negro. De estas tres vertientes, la primera algo más primaria (ante el fenómeno de la España vaciada y la necesidad de mostrar su punto de vista marginalizado, buscando darle voz) y la última más en ascenso actualmente, a mi juicio (quizá por la emergencia de movimientos reaccionarios que en los últimos años se han ido apropiando de lo rural), el *localismo identitario* se inscribe en la segunda, aunque no desde lo promocional, sino desde una defensa de la identidad colectiva y el raigambre cultural propio, frente a la neutralidad individualista propia de la globalización y la ideología neoliberal. Esta estetización, por tanto, no responde a la óptica urbanita sobre el campo que expone Ramón del Castillo en *El jardín de los delirios* (2019), que deturpa esa realidad en un sentido positivo, *naive* y vacacional sin experimentarla en su materialidad de forma continua, sino a una defensa profunda e intensiva de ese espacio desde su identidad característica, sometiéndolo a una estetización de corte poético y tanto trascendental como hasta cierto punto trascendente (más que a una idealización superficial y distanciada), la cual genera dentro del texto una convocación de la presencia por medio del discurso y los objetos o entornos naturales en él representados:

Trabajando sobre los umbrales de la materia y de la energía, el cuerpo-conciencia fuerza la aparición de figuras cuyas valencias latentes se adensan hasta transformarse, para él, en los valores del significado. De ese proceso de semiotización del entorno emergerán al unísono, por una parte, un genuino sujeto, una instancia enunciativa, y por otra

su necesario correlato, un mundo ya no solo sensible y perceptible, sino también enunciable; esto es, un campo de presencia transmutado en campo de discurso (González de Ávila, 2019: 70).

### 3. El localismo identitario: concepto y análisis práctico

Con el término *localismo identitario* se busca hacer hincapié en los dos aspectos fundamentales de esta (sub)corriente literaria: 1) *Lo local*: Frente al globalismo y la noción contemporánea de *lo glocal* (Mora, 2006), esta corriente literaria busca volver atrás para realizar una defensa del localismo y sus valores, generalmente en torno al ámbito campestre o rural. Este localismo tiene variantes regionales, dependiendo del poeta: por ejemplo, en *Autobús de Fermoselle* vemos el campo castellano, heredero de los códigos estéticos de Claudio Rodríguez y sobre todo de Machado; en *Cantar qué*, en cambio, esa latencia responde al murciano. 2) *Lo identitario*: Postulado en contraposición a la identidad individualista del capitalismo neoliberal, como una identidad colectiva característica y relacionada con las raíces, con la tierra vista como algo positivo y trascendental (radical, en el doble sentido de la palabra), y por tanto sumamente relacionado con el aspecto anterior. Este carácter colectivo le otorga una cualidad aglutinante y representativa de una esencia propia a través de unas cualidades compartidas, que además se asientan en una naturaleza determinada que con-forma parte de esa misma identidad con carácter axiológico de bondad, estabilidad o asentamiento<sup>3</sup> (siendo un puerto seguro, un generador de estabilidad frente al excesivo dinamismo e inestabilidad del capitalismo globalizado). Consecuentemente, tal *identidad colectiva y localizada* genera desde el *yo* un *nosotros* cuya representación es ese espacio natural circundante, en tanto que *ontología espacial, social* y hasta *verbal*, al inscribirse dentro del texto literario mediante:

La compleja y sutil relación entre la esfera del sujeto constituido y aquel otro campo al que habría que adjudicar un valor constituyente en cuanto supuesto de una experiencia de sí, de una vuelta auto-referencial capaz de hacer comprensible esa elaboración creativa de sí que tiene lugar a través de la ontología de nosotros mismos (Sáez Rueda, 2020: 533).

Este carácter colectivamente identitario de lo local forma parte de la idealización a la que se somete lo rural, el campo y su naturaleza asociada (normalmente sintetizada en símbolos telúricos representativos), mediante un proceso artístico de estetización que apunta hacia *lo bello* (según la acepción expuesta por Edmund Burke en su famosa *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1757), haciendo que dicha inmanencia trascendental se torne hasta cierto punto en trascendente: una *divinización de lo terrestre* vía des-velación o re-velación. En consecuencia: «esta instancia trascendental se encuentra, por un lado, en una relación unilateral con la inmanencia radical y, por el otro, en una relación recíproca con la trascendencia relativa» (Cas-

<3> En este sentido, en el diccionario de Ramón Joaquín Domínguez (1847) encontramos ya la definición de *identidad* en tanto que equivalencia, correlación e invariabilidad: «Completa igualdad así en la naturaleza como en todas las demás propiedades, que tienen dos objetos o más entre sí. || Invariabilidad de estado, o estado de un objeto que permanece inalterado, sin sufrir la más mínima modificación» (Puértolas y Cianca, 2022: 510).

tro, 2020: 159). Este es un proceso que responde a la observación de un *vaciamiento de lo sagrado* en las sociedades modernas y posmodernas, tal y como señaló René Girard en *La violencia y lo sagrado* (1984). Una consecuencia directa de la muerte de Dios y la cientificación de la realidad, donde estos autores ven, hasta cierto punto, una falla relacionada con el abandono de la espiritualidad y las esencias, un vacío que debe ser rellenado con nuevas formas de conciencia y espiritualidad que sean fructíferas y, sobre todo, reales o al menos asentadas en la realidad (*trascendentales*), más que en un mundo trascendente y etéreo (siguiendo un vitalismo filosófico de corte idealista). Ese proceso de *des-ocultación* de la tierra y la identidad local es, en última instancia, una *re-sacralización* ejecutada desde lo mundano: solo que lo terrenal se ve, gracias a esta génesis intencional, idealizado y estetizado desde los ojos que lo observan y el lenguaje que le termina dando forma, haciendo vasija del barro. Frente a ese *vaciamiento de lo sagrado*, estos textos buscan proyectar una semiosis donde «la experiencia del sentido como acontecimiento casi sagrado, pleno y rotundo, nos regala la impresión, siempre provisional y quizá ilusoria, de que hemos conseguido huir del vacío y despertar de la inquietud» (González de Ávila, 2021: 221). Por tanto, no es de extrañar que muchas escrituras contemporáneas apunten hacia un retorno (neo)ruralista, aunque con un cierto riesgo de idealización contrastante con sus verdaderas realidades:

En varios casos de narrativa neorrural, más que los autores, son los personajes los que deciden mudarse al campo y podrían adscribirse a esas líneas, bajo las cuales late siempre el fantasma de la autenticidad de la vida. «Este neorruralismo [...] lanzaría el mensaje de que la solución a la crisis de valores de nuestra sociedad se encuentra en una vuelta a los orígenes, en una huida de las grandes ciudades, en un intento de recuperación del Paraíso Perdido» (Colomer, 2014). Así parece aseverarlo Lara Moreno, cuando declara a Cedillo su sensación acerca de «una crisis estructural que ha propiciado el regreso del ser humano a sus orígenes para decidir si huir o empezar de nuevo» (Cedillo, 2016) [...] De hecho, uno de los peligros del neorruralismo, sobre todo cuando el autor no está relacionado vitalmente con el campo ni tiene una experiencia larga de residencia fuera de las ciudades, es la idealización arcádica del entorno (Mora, 2018: 203, 210).

Para continuar con el análisis teórico y práctico de esta (sub)corriente literaria, se estudiarán tres poemarios representativos: más parcialmente, *Oración en el huerto* de Juan Gallego Benot; *Cantar qué* de Juan de Beatriz; y, sobre todo, *Autobús de Fermoselle* de Maribel Andrés Llamero. Frente a las otras dos corrientes neorruralistas, cuya génesis es eminentemente narrativa (género perfecto para expresar tanto descripción como grotesquización), no es de extrañar que esta vertiente se asiente sobre una praxis más lírica, dado que los mecanismos y figuras poéticas son mucho más útiles y productivos para expresar lo estésico y lo estético, lo local y lo identitario. Para ello, estos autores llevan a cabo lo que Harman denominaría como *fusión* y *fisión*: la primera actúa sobre los *objetos reales*, naturalmente fisionados, de forma que se establece un proceso gnoseológico de

*causación*; la segunda sobre los *objetos sensibles* (ya filtrados por la percepción humana), naturalmente fusionados, estableciendo para Harman procesos de *confrontación* o *reconocimiento* (Castro, 2020: 231-233): en este caso, *confrontación* con lo global y des-radicado, y *reconocimiento* de lo local y radicado. Se entiende así la *fusión* como establecimiento de causas, desde una perspectiva gnoseológica y axiológica, tornando lo contingente en necesario, lo mundano en trascendental y lo natural en estético; y la *fisión* como proceso axiológico centrado en el *reconocimiento* de esa naturaleza local y sus moradores, pero que a su vez genera un proceso negativo de *confrontación* con los rasgos del globalismo neoliberal, considerado como neutro, carente, espurio.

Esto puede observarse, por ejemplo, en la diferencia intertextual entre *Don de la ebriedad* (1953) de Claudio Rodríguez, por la vía positiva, y *Donde la ebriedad* (2017) de David Refoyo, por la vía negativa, ambos tratando el espacio zamorano, pero el primero desde la estetización de la naturaleza campestre vista desde una óptica moderna y vitalista, y el segundo desde una crítica ácida del espacio urbano desde una óptica posmoderna y nihilista, pesimista o al menos escéptica. Mientras que Rodríguez opta por un *reconocimiento positivo* del espacio natural mediante su representación poéticamente idealizada, Refoyo opta por una *confrontación negativa* con el espacio urbano mediante su misma representación crítica, transponiendo los versos citados del primero gracias a un nuevo cotexto aledaño que transforma implícitamente sus significados. Mientras que Rodríguez expone una *afirmación* y *reconocimiento* del espacio natural: «Ser añil en los cerros y de un verde / prematuro en los valles. Ante todo, / como en la vaina el grano, permanece / calentando su albor enardecido / para después manifestarlo en breve / más hermoso y radiante» (2001: 38); Refoyo expone una *negación crítica* y *confrontación axiológica* con respecto al urbano:

Neones apagados  
servicios de auxilio sin localizador  
pizza al microondas  
niños en la cuna y el teléfono en la cocina para jugar  
otra partida al Candy Crush Saga I.  
Ser añil en los cerros y de un verde  
prematuro en los valles.  
Reconocí en ellos las canciones de juventud  
miré sus caras  
sus atormentadas pisadas sobre los adoquines  
el humo saliente de sus bocas pastosas  
y sufrí cierto sentimiento de culpa  
(Refoyo, 2017: 39).

Por su parte, el *localismo identitario* del siglo XXI sigue, aunque con ciertas adaptaciones o variaciones novedosas, la praxis vitalista y la estetización idealizadora del espacio que ya habría desarrollado, en sus propios términos, Claudio Rodríguez (junto a otros autores, sobre todo modernistas, que llevaron a cabo operaciones poéticas similares acordes a su época y estilo). No obstante, estos textos

responden a nuevas necesidades epocales, donde quizá la principal es la *ecocrítica* (aunque en un sentido activo y positivo, en lugar de crítico y negativo) a través de esa estetización poética que busca generar *identidades* y *ontologías colectivas*, con objeto de imprimir ciertos sentimientos en el lector y producir ideología para que este pueda tener una respuesta activa al respecto.

Recapitulando, las *ontologías objetuales* del *localismo identitario* correlacionan el objeto en su trascendentalidad y el sujeto en su forma de observación, o más bien contemplación (con sus connotaciones añadidas en cuanto a la *creencia*, muy relevantes en estos poemarios, especialmente *Oración en el huerto*). En palabras de Manuel González de Ávila, esta sería una experiencia semiótica para dar y encontrar sentido en el mundo externo, mediante «un intercambio entre nuestra intención y las estructuras del objeto al que nos enfrentamos: somos educados por el objeto, al mismo tiempo que nosotros nos esforzamos por configurarlo según nuestras propias finalidades» (2021: 20), generando en última instancia un *objeto estable (fusionado)* y un *sujeto constituyente (fisionado)* desde sí y su sensibilidad hacia el mundo externo, y gracias a ello *re-conocido* en él y sobre sí mismo), de forma que «el sujeto y el objeto se hacen el uno al otro» (2021: 20). Esta correlación, de acuerdo con el *principio de inmanencia*, superpondría al objeto sobre el sujeto como representación identitaria del mismo o de alguno(s) de sus aspectos, valorados axiológicamente como positivos y esenciales (y viceversa, pues es el sujeto quien imprime esas cualidades emergentes sobre el objeto o entorno y les otorga su valor). Para realizar esta constitución, inmanente y trascendental del objeto y trascendente del sujeto en comunión con él, se precisa del lenguaje (lírico y estetizante, en este caso), pues los seres humanos «a la vez que necesitan emitir un enunciado, según el principio de inmanencia, han de afirmarse al emitirlo, según el principio de trascendencia, sujetos de una enunciación compartida, de la que el enunciado es transcripción» (González de Ávila, 2021: 24). Estamos hablando, por tanto, de un proceso artístico que convertiría las *ontologías materiales (objetuales o naturales)* en *ontologías eidéticas y verbales*.

Teniendo esto en cuenta, la expresión virtual de estos tipos de literatura generarían, en lugar de una *des-actualización* de esas *ontologías materiales*<sup>4</sup> (propia de la percepción sensible, aunque también haya una desactualización complementaria al anular propiedades materiales de esos objetos mediante su exposición lingüística), una *sobre-actualización* que les otorgaría desde lo gnoseológico mayor entidad (*e identidad*) a la que poseen en su vertiente real-materia o sensible, pasando a ser *objetos conceptuales* con propiedades emergentes y una mayor consistencia en cuanto a su naturaleza eidética. Estas características emergentes concedidas desde lo gnoseológico crean tales *objetos conceptuales* al sobre-actualizarlos<sup>5</sup>, generando diferencialidad con sus correlatos reales-materiales o reales-actuales. Por ejemplo, si el *objeto material* «vasija de arcilla»

<4> Considerando *lo actual* y *lo virtual* en sentido opuesto al que les otorga Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968), entre otros autores que ponderan la *virtualidad* como aquello contenido en potencia y la *actualidad* como aquello que se sintetiza en superficie; considero esto erróneo, dado que estaríamos dándole a la percepción gnoseológica una mayor entidad ontológica dentro de *lo real* que a la propia materialidad del mundo externo (en resumen, cayendo en cierto idealismo que a veces se esconde, sutilmente, bajo un falso materialismo).

<5> Según lo que podríamos considerar como una aspectualidad o proceso especial dentro de *lo virtual: lo hipervirtual*, únicamente reservado a las ontologías eidético-lingüísticas del ser humano, en tanto que superposición de aspectos conceptuales sobre las *ontologías materiales* y *sensibles*. En este sentido, podríamos distinguir dentro de *lo real* las siguientes aspectualidades (considerándolo como absoluto: es decir, incluyendo las ideas y el lenguaje como reales, aun cuando no tengan existencia material correlativa o referencial; solo de sentido, siguiendo la terminología de Frege): *lo real-actual* (material), *lo real-virtual* (sensible y des-actualizado, como ocurre con la percepción de los colores frente a la longitud de onda) y *lo real-hipervirtual* (superposiciones eidético-lingüísticas que sobre-actualizan lo material y lo sensible: conceptos, sentidos y valores asociados, como los que pueden darse a diversos colores: rojo como negativo y peligro, por su relación con la sangre; o verde como positivo y seguridad, por su relación la naturaleza).

es una estructuración atómico-molecular con la fórmula química «Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>·2SiO<sub>2</sub>·2H<sub>2</sub>O» y en forma de recipiente hueco con paredes redondeadas, un asa y una cavidad en forma de surco alargado en la parte superior con la capacidad de transportar fluidos hacia su exterior, el *objeto sensible* sería la percepción unitaria (de tipo visual, en este caso) como vasija desde y sobre sus *propiedades materiales*, estableciendo una correlación entre sus partes que des-actualiza tales propiedades materiales-actuales en la percepción receptiva; mientras que el *objeto conceptual* sobre la noción de vasija, proyectado por el lenguaje poético de Andrés Llamero en el poema «Bisabuela y vitrina», sobre-actualiza la concepción general de «vasija de arcilla», «botijo» o «cazuela de barro» (ya sobre-actualizada antes por sus propios términos eidético-lingüísticos generales) en un sentido subjetivo y particular de su identidad que añade las *propiedades eidético-conceptuales* de memoria, consistencia, herencia, familia, comunidad, trascendentalidad, trabajo, respeto y nostalgia o añoranza (con todos sus opuestos correlativos, instaurados por la vía negativa: aquí distinguiríamos, siguiendo a Ferraris, el *reconocimiento* de la *confrontación*).

Y revivo cómo se encendió la vida  
lejos de los padres, en refugio  
con botijo y chimenea, con cocina  
que en otro tiempo fue cuadra  
[...]  
Tiene las uñas sucias  
de arañar, con la espalda hincada, la tierra  
que quiere doblegar  
para moldear erguido el porvenir  
[...]  
tín tín, las vasijas traquetean en el carro  
que soporta también los hijos y la viudez  
de los pañuelos negros.

En algún rincón ha de haber alguna cazuela  
–tengo tanta fe en su sudor–  
y si en ella resistiese el aliento de antaño,  
la arcilla que amparó el latir de su piel  
(Andrés Llamero, 2019: 13, 15).

En el *localismo identitario*, esta sobre-actualización de los objetos y la naturaleza externa, mediante aquel *afirmar-afirmarse* heideggeriano, deviene en una *creencia re-sacralizadora* de los mismos en correlación con el sujeto que los contempla y re-presenta. Esta condición del mundo externo es capaz de poseer una semántica propia que nos transmite, y que luego nosotros traducimos y transponemos mediante el pensamiento y el lenguaje:

La expectativa de que no solamente hay un mundo que percibir, sino de que tiene algo que decimos; un algo coherente en sí, y a la par, trascendente respecto de sí mismo, esto es, ligado a otras percepciones igual de coherentes y trascendentales. Semejante expectativa, que transforma en mundo el presunto y probable caos de la materia-energía primigenia, constituye una verdadera meta-creencia o creencia en la

creencia, sin la cual no podrían sostenerse las creencias particulares en valencias y valores (González de Ávila, 2021: 71).

Observemos este proceso estético de *re-sacralización* de lo natural en otro fragmento textual del poema «Geórgica» en *Cantar qué*, donde se observa el paso de lo inmanente a lo trascendente a partir del sujeto lírico:

Mientras lo comes  
la anchura de la tierra entera  
contigo se hace mundo por tu boca  
y otro árbol de pronto  
dentro de ti muy poco a poco crece.  
Lo inerte deja paso a cuanto vive:  
injerto, bancal, brotín, simiente, estiércol:  
y una misma plegaria nos alza verticales hasta el cielo  
(Beatriz, 2021: 23).

Similar en *Oración en el huerto*, aunque como tentativa: «Yo quiero alcanzar la cristalina fuente, / el verde pasto prometido [...] Sé la verdad entre mi miedo: / su candor sabrá decir el canto de las cosas / y aprenderé de nuevo a ver crecer todas las flores» (Benot, 2020: 68). Tras estos mecanismos poéticos, lo que encontramos es la mentada sobre-actualización idealizadora y estetizante que desdobra el *objeto material* (o el entorno natural, en sentido más genérico) del *objeto conceptual*, aunque no para deturparlo o separarse de él en cuanto su valor, sino para volver a él y amplificarlo, provocando mediante su trascendencia eidético-lingüística y subjetualizada que lo inmanente se vuelva trascendental:

La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido. En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en «otra cosa». Ese cambio –al contrario de lo que ocurre en la técnica– no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser «otra cosa» quiere decir ser «la misma cosa»: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son (Paz, 2006: 34).

En consecuencia, el espacio aprehendido tiene una importancia fundamental en estos textos, que lo re-crean o re-presentan, añadiéndole un valor agregado de tipo simbólico y estético: pasando por un lado a representar conceptos y por otro a idealizar tales objetos o espacios mediante su re-presentación lírica.

Los mundos de la literatura son modelos contingentes del modelo de mundo fenoménico que habitamos o, para ser justos con la tesis de la enacción, modelos enactados literariamente contingentes del modelo de mundo fenoménico enactado de manera cognitiva [...] Pero junto a esa emergencia del mundo fenoménico ha de emerger también una perspectiva, una instancia de subjetividad que permita al organismo contar con una imagen de sí mismo en dicho mundo enactado [...] El concepto de «espacio» adquiere enseguida una semántica dimensional

como concepto que pretende funcionar en tanto que abstracción física de nuestra experiencia cotidiana (Piera Martín, en Gamoneda y Salgado Ivanich, 2021: 52-53).

Esta discursivización lírica y hasta cierto punto heurística «recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos. Por consiguiente, esos espacios de representación mostrarían una tendencia hacia sistemas más o menos coherentes de símbolos y signos» (Lefebvre, Martínez Gutiérrez y Martínez Lorea, 2013: 97-98), desdoblado el medio real o extratextual localizado del medio ideal o textual re-ontologizado. En *Oración en el huerto*, por ejemplo, esta proyección se dirige más hacia un *tú* que hacia un *nosotros*, teniendo variaciones notables con respecto a los otros dos poemarios, pero que aun así mantiene, en esa deixis alter-egocéntrica (*tú-yo*), la re-ontologización lírica del espacio natural: «Eres un verdor tranquilo de la lluvia / anaranjada entre las nubes que la calma, / eres como un pájaro [...] Yo aquí estoy amor dormido / entre el resquicio de bondad que permanece / atado entre tu vientre y la vereda» (Benot, 2020: 18). De esta forma, ese espacio poético simbolizado pasa a ser una representación de aspectos interiores y subjetivos que adquieren determinado valor para los poetas, estando catalizados por medio del *yo lírico* y su lenguaje, y sintetizados por el lector a través de su intuición<sup>6</sup>, mediante la cual se proyecta mentalmente en él:

Conferimos al espacio literario no la facultad de acercarnos a la totalidad de las cualidades de lo real, sino la de conformar el mundo en unas coordenadas espacio-temporales específicas vinculadas con la subjetividad de cada experiencia individual [...] La poética es una concepción de lo intuitivo como abstracción de lo matérico, es decir, como un traslado del mundo material al espacio mental. Se trata de un traslado materia-mente cuya proyección sobre lo verdadero resulta plausible, pues en una intuición poética sujeto y mundo se identifican (Bermúdez, en Gamoneda y Salgado Ivanich, 2021: 119-120).

Esto sucede con el campo castellano expresado por Llamero, sobre el cual la poeta imprime su interioridad a través del *yo lírico*, las ideas que este proyecta sobre él y viceversa: «Esto es Castilla, / mi cuerpo tan seco, / esta carne prieta y dura como alpaca [...] Ellos me levantaron el alma / con golpes de azada que aún retumban / en el amor áspero y tierno que me puebla [...] Esto es Castilla, / y todos los árboles / que me brotan en hilera» (2019: 11-12). Lo mismo con el plano y seco campo murciano que instaura Juan de Beatriz como espacio poético para expresar sentimientos e ideas humanas, encarnando una inenmendabilidad esencial y sensorial, que aquí posee también una contraparte negativa:

<6> En el sentido filosófico que le otorga Kant y otros autores post-kantianos, en tanto que libertad imaginativa a partir de los *esquemas trascendentales* (espacio y tiempo) que no es delimitada o predeterminada por *conceptos inteligibles*, permitiendo una variación más libre sobre las *impresiones sensibles de objetos externos* (aunque en este caso estemos considerando que operan sobre *objetos lingüístico-materiales externos*: las inscripciones líricas tratadas) que el *entendimiento*, el cual ya uniría posteriormente el conjunto de *representaciones* producidas por la *imaginación* a través de la *intuición* en determinados *conceptos*: «Para que llegue a convertirse en conocimiento una representación por medio de la cual se da un objeto, se requiere imaginación, que combine lo diverso de la intuición, y el entendimiento, para la unidad del concepto que una las representaciones» (Kant, 1961: 60).



Aprecia el blanco páramo, su vasta  
exterioridad donde  
con la punzada estricta de los cardos  
rebaños escribieron  
esquelas de dolor en polvaredas.

Aquí debió ser la libertad  
mas nadie lo recuerda.  
Presta atención. Observa:  
somos la suciedad,  
el barro, el excremento, el llanto trágico,  
el infinito terror del paraíso.  
Ceniza amontonada sobre la ceniza.  
Esto también lo hemos olvidado  
(Beatriz, 2021: 70).

Otras de estas entidades objetuales o naturales pueden ser, respectivamente: el pan, el trigo, las mieses, el molino, el arado, la cuadra, la chimenea u hoguera, la mimbre o el telar; el roble, la encina, el olmo, la chopera, el barro, el fruto, el sol luminoso o abrasador, el trigal, la estepa o meseta, la ribera, los chotos o las vacas (habiendo notables cadenas isotópicas compartidas). Veamos algunos ejemplos de estos *objetos materiales* tornados *objetos inteligibles* y *símbolos líricos* mediante el proceso escritural, especialmente fértiles en *Autobús de Fermoselle*, al explorar una naturaleza algo más concreta y externa que el espacio mental-natural y más internalizado de *Oración en el huerto*, con símbolos parecidos, aun así: «Un niño, como un niño, retornando a sus labranzas: / está mustia la hoz, el sol es pleno [...] Es trigo de verdad y se desllanta (por verte / al desnudar al cielo y deshojarte)» (Benot, 2020: 26); o más arbórea o silvestre (aunque también mesetaria) que la tierra seca y polvorienta del campo proto-murciano en *Cantar qué*, aun compartiendo gran cantidad de referencias:

Que ya no será más la tierra entre tus dedos  
[...]  
No escucharás de nuevo  
el ulular solar de las calandrias,  
ni brotará tan fuerte  
el cepellón de esparto en la ribera  
[...]  
Ya no hervirá la sangre  
de las mulas salvajes por tus venas  
[...]  
Pues ciertamente vi  
dudar la rectitud del universo  
en el temblor más tímido de un charco,  
verdades absolutas agrietarse  
al paso silencioso de un vencejo  
(Beatriz, 2021: 60, 73).

Pasando al poemario de Llamero, en «La nieta del molinero» tenemos el trigo y el pan como símbolos líricos sobre los que se proyectan (recordando el concepto de sobre-actualización) las ideas de herencia, identidad, estabilidad y reiteración, representadas en la aliteración y recursividad semántica del poema: «la piquera con grano / ya muele

muelen / sus manos / Castilla / la tierra / muele / el molino que no conocí / la espalda / el alma / Castilla / muele / muele la tierra / muele / a mi abuelo» (Llamero, 2019: 18-19). En «Far West» tenemos la identificación del *nosotros* como identidad colectiva con la planicie castellana: «Abandonados somos la llanura» (2019: 22). En «La tarde es caliente» con elementos más concretos de su naturaleza prototípica, con la cual el sujeto lírico se identifica y hasta se asimila: «El embalse hoy parece el paraíso [...] entre el espino albar y los endrinos, / escondidos en el cereal, / o bajo el rumor de la chopera [...] Recoge el fruto de mi carne oscura / –humor de higuera– [...] Abrázame y acepta este brotar / firme del olmo castellano» (2019: 33-34). En «Aperos de labranza» con el trabajo de los abuelos y sus herramientas, junto al pan y las semillas como nutrición y asimilación (tornándose conceptuales, aparte de materiales). Por último, en los siguientes tres poemas tenemos el campo amarillo machadiano en su máxima expresión de trascendencia y trascendentalidad. En «Castilla Road»: «Tierra amarilla y cielo azul / son tus líneas geometría [...] Castilla, nada de ti se cierra, horizonte [...] Solo en Castilla se rozan los cielos» (2019: 37). En «Esto es Castilla»: «Estos páramos donde todo es alto / sin altivez, protegidos por los surcos, / por el trigo, esta lentitud, esta pausa, esto es Castilla [...] Nuestra es la luz del mediodía, solo ella espantará todas mis sombras» (2019: 51-52). Y en «Defensa de la retama», con mayor fuerza semiótica aún, como cierre del poemario:

La abuela cuidando la nogal.  
Las amapolas y las lilas pueblan  
estas páginas de primavera. Esto es Castilla,  
nunca fue la mejor, solo la nuestra.  
Esto es Castilla, lo que somos,  
mi cuerpo, preso como arbusto a este suelo,  
el espacio donde habitan los abrazos  
urdidos, mimbre, con empeño.  
Tengo estos prados metidos en los ojos  
y cuando brotan me salvan  
como al paisaje. El horizonte  
se nos talló en el pecho  
siempre en pie para recomenzar. Ya vamos, Castilla, ya vamos.  
Seguimos avanzando campo horizontal  
campo tenaz  
(Andrés Llamero, 2019: 53-54).

Sin embargo, no todo es objeto y naturaleza: lo gestual o corpóreo y lo social también tienen su debida representación simbólica, especialmente en torno a la figura de los abuelos, que reverbera en los dos últimos poemarios. En el poema «*Ubi sunt* entre geranios», encontramos este motivo de la abuela como símbolo de la herencia y el patrimonio, aparte de la pobreza y el trabajo campestre: «y mi abuela frotando mientras canta / coplillas escuchadas a su madre [...] Dónde el origen, / dónde la fractura / que hizo de la miseria una derrama / aún mucho más grande» (Beatriz, 2021: 37-38). Aquí volvemos a observar la faceta negativa en esta visión retrospectiva de lo rural<sup>7</sup> (más patente en *Cantar qué*), explotando la *confronta-*

<7> Que respondería al concepto de *post-memoria*, desarrollado por Marianne Hirsch en *The Generation of Postmemory* (2012), ya que estos autores recogen el recuerdo figurado de sus antepasados familiares para gestar sus producciones poéticas.

ción con ese mundo externo dentro del *reconocimiento* del propio, mísero y abandonado por el primero. A su vez, puede observarse la importancia de las acciones y los gestos corporales, entendidos como los mentados *rastros* de Ferraris que dejan su latencia en la memoria figurada, ahora tornados símbolos poéticos: *tipos literarios* estructurados sobre *arquetipos eidéticos*, en base a *ocurrencias reales-materiales* guardadas en la conciencia del poeta.

Ello conduce a una noción del gesto como un fenómeno mental y corporal que propicia la conciencia que el sujeto lírico tiene de sí mismo, de lo ajeno y de la subjetividad que proyecta sobre el mundo, ya que el yo lírico contempla un espacio en el que se proyecta a sí mismo, como contenido de lo percibido (Bermúdez, 2023: 236).

De forma similar opera «Mi abuela no lee a Bataille», de tintes más positivos, poniendo en valor la cultura popular y la herencia memorial: «Abuela, / enséñame tú ahora // ¿cómo se dice vuelve / a quien se fue tan lejos sin marcharse, // qué mano es la que siega / la pobre rosa cana de haber sido?» (Beatriz, 2021: 42); o «Neocoplas a la muerte de su abuelo», referenciando el famoso poema de Jorge Manrique: «De ti nos quedará todo lo cóncavo. / El hueco, la hondonada, el socavón / de pronto en la costumbre. Y lo más nimio: // un trajín de tomillo brotando en tu sillón» (2021: 60-61). Para Llamero los abuelos también tienen una importancia capital: «Tócame, / verás que soy del barro / que arrullaron mis abuelos» (2019: 33). Después, en «Origen y Linaje», expone de forma más característica aún la tensión entre *reconocimiento* inmanente y *confrontación* con lo externo, sintetizada en la auto-conciencia del yo y del *nosotros* propia de este *localismo identitario*, expresada mediante un lenguaje lírico que convierte gestos, ocurrencias, entornos y objetos en símbolos literarios: «Mi abuela puede / descifrar el grito de óxido de la campana / que llama a la comunidad [...] Estas mujeres son la memoria / de una vida que no existe / en los mapas del gobierno»<sup>8</sup> (2019: 39-40). Benot también presenta, aunque más parcialmente, este sentido de la herencia, sostenida en los rastros objetuales y gestos corporales de los antepasados, con la naturaleza como su correlato simbólico: «Las raíces de tu padre, / la sangre antigua de tu padre, / el sudor, la azada [...] la maleza, las manos endurecidas, / el árbol, amor. Las raíces del árbol» (2020: 39). Este legado memorial, en consecuencia, opera sobre dichos entornos desde la *post-memoria* heredada de los antepasados, con-formando una comunión entre *yo-ellos* y *nosotros-entorno*: un reconocimiento mutuo sintetizado en el lenguaje.

El texto literario da forma y unidad al proceso de toma de conciencia del sujeto en el mundo imaginándose a sí mismo y situándose en un entorno. Los gestos son parte no sólo del proceso por el que la mente se sitúa a sí misma, sino que median en la abstracción que esta hace de las propiedades del mundo. De ahí que la representación poética de estos actos del cuerpo posibilite la facultad de la autoconciencia. Con todo, la conciencia literaria del yo, tal como es formulada en el poema, también desdibuja los límites entre lo que se dice y lo que se piensa, pues en su proceso de devenir auto-reconocimiento, este

<8> Similar correlación *reconocimiento-confrontación* podemos observar en estos versos de Benot: «Las flores de la tarde: / el vuelo juvenil de la nostalgia, el precio / del petróleo siempre firme en esas lides» (2020: 35).

sujeto desfigura los límites entre lo enunciado y lo concebido, haciendo del lenguaje mismo una conciencia (Bermúdez, 2023: 237).

#### 4. Conclusiones

Esta corriente estetizante de lo neorrural, especialmente en el plano lírico, ha acogido una importancia notable desde la segunda década de este siglo. A pesar de que idealizar hasta cierto punto el espacio rural pueda parecer un mecanismo *naïve* o deturpador de dichos entornos, en verdad estos poemarios mantienen una defensa sumamente profunda y (re)productiva de los mismos, explorando también sus problemáticas internas para superar la estetización previa, como la pobreza, el hambre o el abandono (en este sentido, podría decirse que hay algunos oscuros en sus claros). Por ello, tal defensa es también en cierta forma una crítica, dirigida sobre todo al abandono de la España vaciada y a los vicios del capitalismo neoliberal globalizado con respecto al entorno rural y la naturaleza. Desde estas derivas, cabe preguntarnos hacia dónde apuntarán las escrituras (neo)rurales en los siguientes tiempos: si continuará la estetización desde la ecocrítica y el desaceleracionismo, la mera descripción o la grotesquización de ese entorno por contraste; o si emergerá alguna vía novedosa e intermedia que aborde estos entornos desde nuevas perspectivas epocales. En todo caso, es probable que este *localismo identitario* se mantenga a flote o incluso aumente en cantidad de textos e intensidad, puesto que la preocupación por el cambio climático y los excesos del neoliberalismo, dadas sus consecuencias sobre el medio, solo van a hacer que aumentar, a menos que se tomen medidas generales y apresuradamente: para lo cual, tanto el periodismo como la filosofía o la literatura son esenciales, pues son focos argumentales (tanto racionales como emocionales) para generar conciencia en sus receptores. Esto es, precisamente, lo que buscan los autores de este *localismo identitario*, logrando cuotas líricas muy potentes con las cuales afectar y concienciar a los lectores para que tomen partido en el mundo que les rodea.

#### Bibliografía citada

ANDRÉS LLAMERO, M. (2019): *Autobús de Fermoselle*, Madrid: Hiperión.

ARIZA PARRADO, L., GÜMBEL, A. y CAMILA PÁEZ, M. (2024): «Movimiento, cuerpo y espacio. Sobre la potencia que guarda la detención», *Daimon*, 91, 153-171.

BEATRIZ, J. (2021): *Cantar qué*, Valencia: Pre-Textos.

BERMÚDEZ, V. (2021): «Intuición y conocimiento en la poética de Clara Janés» en Gamoneda A. y Salgado Ivanich C. (eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía*, Salamanca: Delirio, 109-131.

- BERMÚDEZ, V. (2023): «Gesto y pensamiento poético: abstracción y simulación en el lenguaje literario» en Gamoneda A. y Cureses M. (eds.), *Abstracción. Palabra, sonido, imagen*, Madrid: Abada Editores, 195-241.
- CASTRO, E. (2020): *Realismo poscontinental. Ontología y epistemología para el siglo XXI*, Segovia: Materia Oscura.
- GALLEGO BENOT, J. (2020): *Oración en el huerto*, Madrid: Hiperión.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2019): «Breve teoría de la lectura natural», *Signa*, 28, 63-104.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2021): *Semiótica. La experiencia del sentido a través del arte y la literatura*, Madrid: Abada Editores.
- HIRSCH, M. (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press.
- KANT, I. (1961): *Crítica del juicio*, Armengol, J. R. (trad.), Buenos Aires: Losada.
- LEFEBVRE, H., MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, E. y MARTÍNEZ LOREA, I. (2013): *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing.
- MORA, V. L. (2018): «Líneas de fuga neorrurales en la literatura española contemporánea», *Tropelías*, 4, 198-221.
- MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2021): «Nueva ruralidad en la novela española contemporánea: un enfoque ecocrítico», *Pangeas*, 3, 7-15.
- PAZ, O. (2006): *El arco y la lira*, CDMX: Fondo de Cultura Económica.
- PIERA MARTÍN, L. (2021): «Del paisaje al poema. La escritura poética como transpercepción» en Gamoneda A. y Salgado Ivanich C. (eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía*, Salamanca: Delirio, 49-64.
- PÚERTOLAS, S. y CIANCA, E. (2022): *Alma, nostalgia, armonía y otros relatos sobre palabras*, Barcelona: Anagrama.
- REFOYO, D. (2017): *Donde la ebriedad*, Barcelona: La Bella Varsovia.
- RODRÍGUEZ, C. (2001): *Poesías completas*, Barcelona: Tusquets.
- SÁEZ RUEDA, L. (2020): «Constitución y génesis de la subjetividad», *Pensamiento*, vol. 76, 290, 521-544.

# #31

## NARRAR EL CANSANCIO: CUERPO, TRABAJO E INTIMIDAD EN *EL EVANGELIO*, DE ELISA VICTORIA

Paula Romero Polo

Universidad Carlos III de Madrid  
<https://orcid.org/0000-0002-0336-2635>

Artículo || Recibido: 30/01/2024 | Aceptado: 17/04/2023 | Publicado: 07/2024  
DOI 10.1344/452f.2024.31.3  
[paromero@hum.uc3m.es](mailto:paromero@hum.uc3m.es)

Ilustración || ©Ana Rodríguez – Todos los derechos reservados

Texto || ©Paula Romero Polo – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || El presente artículo propone leer *El Evangelio*, de Elisa Victoria, como un ejemplo de la repolitización de la literatura tras el 15-M que proponen David Becerra Mayor y María Ayete Gil. En concreto, la novela elabora una crítica a la valoración moral del trabajo y al imperativo de la felicidad, dos cuestiones fundamentales en el modelo de sujeto neoliberal. *El Evangelio* articula estas críticas narrativamente a partir de la atención al cuerpo y a la cotidianidad de la protagonista. Concluimos proponiendo que el concepto de creencia post-irónica (Konstantinou, 2016) sirve para explicar la voluntad de la protagonista de comprometerse con el mundo en el contexto opresivo que habita.

**Palabras clave** || Literatura post-15M | Cansancio | Imperativo de la felicidad | Creencia postirónica

### Narrar el cansament: cos, treball i intimitat en *El Evangelio*, de Elisa Victoria

**Resum** || El present article proposa llegir *El Evangelio*, de Elisa Victoria, com un exemple de la repolitització de la literatura després del 15-M que proposen David Becerra Mayor i María Ayete Gil. En concret, la novel·la elabora una crítica a la valoració moral del treball i a l'imperatiu de la felicitat, dues qüestions fonamentals en el model de subjecte neoliberal. *El Evangelio* articula aquestes crítiques narrativament a partir de l'atenció al cos i a la quotidianitat de la protagonista. Concloem proposant que el concepte de creença post-irònica (Konstantinou, 2016) serveix per a explicar la voluntat de la protagonista de comprometre's amb el món en el context opressiu que habita.

**Paraules clau** || Literatura post-15M | Cansament | Imperatiu de la felicitat | Creença post-irònica

### Narrating Tiredness: Body, Work, and Intimacy in *El Evangelio*, by Elisa Victoria

**Abstract** || This article analyses *El Evangelio* (2021), by Elisa Victoria, as an example of the repolitization of Spanish literature after the 15-M Movement, as argued by David Becerra Mayor and María Ayete Gil. Specifically, this novel addresses the moral value attributed to work and the imperative of happiness, both fundamental elements in neoliberal subjectivity. *El Evangelio* articulates these critiques by paying attention to the body and the everyday life of the protagonist. The article

concludes by proposing that the notion of «post-ironic belief», coined by Lee Konstantinou (2016), can help us to understand the protagonist's willingness to engage with the world in the oppressive context she inhabits.

**Keywords** || Post-15M literature | Burnout | Imperative of happiness | Post-ironic belief



## 0. Introducción<sup>1</sup>

*El Evangelio* es la segunda novela publicada por Elisa Victoria. Narra la vida de Lali, una estudiante de magisterio de 20 años. La novela está escrita a modo de diario: está narrada en primera persona y cada capítulo está encabezado por una fecha distinta, entre los meses de diciembre de 2006 y febrero de 2007. El relato comienza el día en que Lali descubre que tendrá las prácticas de la carrera en un colegio católico y termina, de manera abrupta, poco antes de que finalice su periodo de prácticas. Proponemos que la novela ejemplifica el retorno de lo político que describen David Becerra Mayor (2021) y María Ayete Gil (2023) para la literatura posterior al 15-M. En concreto, *El Evangelio* discute y problematiza la valoración moral del trabajo y el imperativo de la felicidad. Estas dos críticas se enmarcan en el cuestionamiento de la ética del esfuerzo y, por consiguiente, del modelo de subjetividad neoliberal, en la que el sujeto se presenta como un empresario de sí mismo. Concretaremos la definición de estos conceptos, que empleamos de manera indistinta, a lo largo del artículo, a partir del pensamiento de autores diversos, como Espluga (2021), Marzano (2011) o Deleuze (2006). A grandes rasgos, este sujeto entiende su propia existencia a partir de valores económicos y empresariales. En ese sentido, el sujeto neoliberal o empresario de sí busca una gestión eficiente en todos los ámbitos de su vida, y la mejora constante en estas esferas. *El Evangelio* contradice este modelo porque la narración de la propia vida no apunta a una mejora moral: Lali narra su vida para expresar su malestar, sin llegar a ninguna conclusión o cambio significativo. Este uso de la narrativa resulta excepcional en un contexto plagado de relatos sobre la superación personal, que reproducen y legitiman la ética del esfuerzo.

Antes de comenzar el análisis de la novela, cabe definir con mayor profundidad la propuesta de Ayete Gil y Becerra Mayor sobre la narrativa post-15M. Becerra Mayor (2021) describe un cambio respecto a la novela de la no-ideología, expresión que acuña él mismo en una obra anterior (Becerra Mayor, 2013). Esta obra analiza el campo literario español desde los noventa hasta el momento de su publicación, y demuestra que la mayoría de los novelistas españoles que escriben a partir de 1989 asumen la premisa del Fin de la Historia: reproducen, inconscientemente, los valores del capitalismo global. Por ello, en sus obras la lucha de clases queda sustituida por enfrentamientos individuales y muchos conflictos de carácter social son retratados como problemas íntimos o personales. En palabras de Becerra Mayor:

La novela de la no-ideología borra las huellas de lo político y lo social para ofrecer una interpretación de la realidad en que todo conflicto se localiza en el interior del sujeto. Este desplazamiento de las tensiones sociales hacia las pulsiones subjetivas contribuye, por defecto, a la

<1> Este artículo ha sido redactado al amparo de un contrato predoctoral financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, FPU19/05942.

construcción imaginaria de un mundo perfecto y cerrado, *aconflictivo* (2013: 65).

Este análisis del campo literario español coincide con otros estudios que le son contemporáneos. En *La (re)conquista de la realidad*, Escalera Cordero interpreta el carácter individualista de la mayoría de las novelas escritas en esa época como síntoma de un «miedo y rechazo de lo real», una «huida —escape— de la realidad» (2007: 14). Esta tendencia se manifiesta en la proliferación de literatura de género y en las novelas sobre la Guerra Civil, que a menudo sirven para obviar las condiciones de vida del presente. Frente a este mal que aqueja a la literatura contemporánea, Escalera Cordero nos advierte de la necesidad de un realismo responsable, atento a condiciones materiales de vida y a los conflictos que atraviesan la sociedad contemporánea, regido por la voluntad de «dar cuenta de lo real y reocupar la vida» (2007: 16). De acuerdo con Becerra Mayor, este tipo de obras empiezan a escribirse tras la crisis económica de 2008 y, con mayor persistencia, a partir del 15-M. Siguiendo a Alain Badiou (2012), Becerra Mayor (2021) entiende el 15-M como un acontecimiento. Con ello, produce una nueva verdad histórica, que cuestiona el capitalismo globalizado; esta verdad quedará reflejada en la literatura y las artes. De este modo, a partir del año 2011 hay un cambio en la cultura española, por el que empiezan a publicarse novelas —pero también películas o canciones— que cuestionan el consenso democrático; ponen de relieve las violencias que atraviesan la sociedad contemporánea y no dudan en demostrar el carácter político de los conflictos que narran. Becerra Mayor (2021) vincula esta tendencia narrativa al pensamiento de Rancière. Rancière considera que las sociedades democráticas actuales están basadas en la idea de consenso; es decir, en la creencia de que existe una armonía social que es necesario mantener, lo que dificulta señalar problemas estructurales. De acuerdo con Rancière, el arte y la política tienen la capacidad de poner en relieve conflictos que normalmente pasan desapercibidos. Este autor considera que el disenso:

pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible (Rancière, 2010: 65).

De este modo, el disenso es necesario para dar con estructuras sociales más justas e imaginar otras configuraciones del tejido social. Las novelas que analiza Becerra Mayor son capaces de señalar este disenso y, con ello, proponer nuevos horizontes políticos y nuevas formas de subjetividad. Ayete Gil elabora un diagnóstico muy parecido de la novela contemporánea. De ella tomamos la expresión de «repolitización» de la novela, pues esta autora hace énfasis en el hecho de que, ya antes del 15-M, había ciertas escritoras que cultivaban una novela política<sup>2</sup>. Sin embargo, tras este acontecimiento,

<2> Uno de los objetivos principales del trabajo de Ayete Gil es, precisamente, definir qué es una novela política, pues entiende que es una tarea que han abordado pocos autores en el panorama español. Rancière es fundamental en su definición (Ayete Gil, 2023: 69).

se produce una intensificación de una tendencia que era minoritaria, pero ya existía (Ayete Gil, 2023: 71). Proponemos *El Evangelio* como un ejemplo de la repolitización de la novela que describen estas autoras, pues esta obra da cuenta de que vivir bajo el tardocapitalismo supone naturalizar una serie de violencias como el estado normal de las cosas. Lali se encarga de señalar y denunciar estas injusticias; en este análisis, desgranaremos las distintas estrategias empleadas para ello. En el primer apartado, describiremos cómo la atención al cuerpo pone de manifiesto la disciplina a la que están sometidos los cuerpos en el régimen capitalista, particularmente en el trabajo. En el segundo, propondremos la reivindicación de los afectos negativos como una forma de cuestionar el imperativo de la felicidad, y defenderemos que el arco narrativo de la novela contradice la representación del sujeto como empresario de sí mismo. En tercer lugar, describiremos la mirada infantil de la protagonista como una estrategia para mostrar las violencias inherentes al sistema capitalista. También discutiremos de qué manera *El Evangelio* recupera la noción de «creencia» para fomentar el compromiso político.

## 1. Desentumecer el cuerpo. Trabajo y cansancio en el tardocapitalismo

En este primer apartado, describiremos cómo *El Evangelio* cuestiona los ritmos de trabajo que se consideran normales y necesarios dentro del sistema capitalista. Su visión del asunto puede leerse en paralelo con los análisis de una serie de autores, que iremos introduciendo, que critican la hipervaloración del trabajo. En este caso, el cuestionamiento del sistema de trabajo se hace posible gracias a la atención a las sensaciones corporales de la protagonista, en particular a su cansancio. Lali está permanentemente cansada, y su cansancio se presenta como consecuencia directa de los ritmos acelerados del sistema: va a la facultad, trabaja a media jornada en el Telepizza y se ocupa de las tareas domésticas. Lali no relativiza ni quita importancia a sus sensaciones de agotamiento, sino que parece exagerarlas; su cansancio físico se manifiesta y describe de diferentes maneras, pero siempre aparece subrayado. Por ejemplo, el segundo capítulo de *El Evangelio* empieza como sigue:

Tengo las lentillas secas. Las noto como dos pegatinas bajo los párpados. El ojo izquierdo está más afectado. No me acostumbro a este tormento, no sé si es que yo soy muy delicada o los demás muy poco sensibles o muy voluntariosos. [...] Pestañeo despacio e imagino la forma exacta en que me voy a echar gotas en los ojos sobre el lavabo del vestuario en cuanto acabe mi turno dentro de una hora y media (2021: 29).

El trabajo de Lali no es excesivamente extenuante desde una perspectiva tradicional: es cajera en una pizzería. Sin embargo, los ritmos de trabajo estandarizados son incompatibles con el bienestar físico. No hay tiempo para prestar atención a las necesidades corporales y hemos de posponer su satisfacción para seguir trabajando. Esta

suspensión de las necesidades del cuerpo puede verse como natural, o puede entenderse, como lo hace Lali, como un «tormento». Su diagnóstico se aproxima a la crítica al trabajo que elabora Paul Lafargue al inicio de *El derecho a la pereza* (1883). A pesar de la distancia temporal, su análisis se articula a partir de argumentos parecidos a los que esgrime Lali<sup>3</sup>: el trabajo nos aleja de los placeres y necesidades corporales, anula al cuerpo y lo pone al servicio del capital:

La moral capitalista, lastimosa parodia de la moral cristiana, anatemiza la carne del trabajador; su ideal es reducir al productor al mínimo de las necesidades, suprimir sus placeres y sus pasiones y condenarlo al rol de máquina que produce trabajo sin tregua ni piedad (Lafargue, 2010: 11).

De este modo, el trabajo requiere de la disciplina completa de los cuerpos, los convierte en máquinas al servicio del capital. Para revertir esta tendencia, es necesario entrar en contacto con el propio cuerpo y prestar atención a las sensaciones corporales. En la novela, este ejercicio resulta natural, porque el cuerpo de Lali está presente de manera constante. El centro de la narración es su vida cotidiana, por lo que el cuerpo y los cuidados adquieren un papel fundamental: Lali narra la evolución de su herpes y de su acné juvenil, la frecuencia con la que se corta las uñas o se explota los granos, detalla su relación con el sexo y la masturbación, etc. La importancia que da a todo lo relativo al cuerpo hace imposible ignorar su propio cansancio. Su agotamiento también es perceptible en el tono con el que anticipa el descanso:

Hoy libro por la tarde y no he quedado con nadie, todo un acontecimiento para mi tormentoso devenir. Hay mucha gente que considera positivo llevar un ritmo vital frenético pero no lo entiendo. Cuando mi madre y yo acabemos de comer me acostaré y trataré de permanecer muerta en la cama todo el tiempo que pueda. Quisiera acostarme una semana entera (2021: 153).

En este pasaje, se mantiene un tono muy parecido al de la cita anterior. Aparentemente sin ironía, Lali se refiere a su vida como estudiante de magisterio como su «tormentoso devenir». Además, afirma que para recuperarse, necesitaría dormir «una semana entera». Por último, hace referencia a otras personas, indeterminadas, que soportan mucho mejor el cansancio. Declara que ella, sin embargo, es incapaz: su cuerpo dibuja un límite porque está cansado. Lali no acalla estas sensaciones físicas, expresa su malestar y pone de relieve las aristas del sistema. Por ello, proponemos que el cuestionamiento que el cuerpo de Lali realiza a los ritmos de trabajo en el capitalismo puede ponerse en paralelo con el papel que los cuerpos disidentes juegan en el desvelamiento del sistema sexo-género, de acuerdo con Judith Butler (1988). Butler propone que la realidad de estos cuerpos demuestra el carácter cultural y disciplinario de un sistema supuestamente natural. De manera similar, la debilidad natural de

<3> Este artículo plantea *El Evangelio* como una crítica al modelo de sujeto neoliberal, que surge y cobra sentido tras el paulatino relajamiento de las sociedades disciplinarias y su transformación en lo que Deleuze (2006) denomina «sociedades de control». Sin embargo, proponemos que ciertas dinámicas propias de las sociedades disciplinarias no desaparecen del todo, pues no se da una sustitución completa de un sistema a otro. Por eso, consideramos posible extrapolar análisis elaborados en el seno de estas sociedades disciplinarias a dispositivos propios de estas sociedades —como la fábrica—, para ciertos contextos y ciertas prácticas en concreto dentro del contexto actual.

Lali y su negativa a esconderla sirve para desnaturalizar los ritmos del trabajo asalariado, y demostrar que esta disciplina a la que nos hemos sometido es un estado contingente y violento.

Poner de relieve el carácter contingente del sistema de trabajo —a partir del énfasis en el cansancio de Lali— es revolucionario porque, como señala Eudald Espluga (2021), el trabajo suele considerarse una actividad intrínsecamente humana y, en ese sentido, buena y necesaria. Incluso las voces críticas con el capitalismo han defendido tradicionalmente «el valor del trabajo, y creen en la necesidad de trabajar para poder llevar una vida buena, realizada y feliz»<sup>4</sup> (Espluga, 2021: 85). Esta tendencia de valorar el trabajo se ha acrecentado en los últimos años, de manera que, actualmente, el trabajo se considera una actividad generadora de virtud e, incluso, un fin en sí mismo. De acuerdo con David Graeber, la valoración moral del trabajo explica que se mantengan jornadas laborales de ocho horas tras las mejoras tecnológicas de los últimos años. Graeber considera que, en las sociedades contemporáneas, trabajar y saber aprovechar el tiempo son deberes morales con antecedentes religiosos, de manera que «dutiful submission even to meaningless work under another's authority is a form of moral self-discipline that makes you a better person» (2018: 109). Por ello, no buscamos un modelo social donde se trabaje menos. El prefacio a su libro concluye de la siguiente manera:

We have become a civilization based on work—not even «productive work» but work as an end and meaning in itself. We have come to believe that men and women who do not work harder than they wish at jobs they do not particularly enjoy are bad people unworthy of love, care, or assistance from their communities. It is as if we have collectively acquiesced to our own enslavement (Graeber, 2018: 19).

Graeber, además, comenta el carácter histórico de nuestra manera de organizar los tiempos de ocio y de trabajo. Explica que, al contrario de lo que solemos pensar, antes de la revolución industrial se trabajaba menos que ahora y de manera más libre. El diagnóstico de Michela Marzano en *Programados para triunfar* (2011) es muy parecido. Trae a colación la etimología de la palabra trabajo: «En latín, el verbo tripaliare, del que salió la palabra “trabajo”, significa “torturar”» (2011: 23). Además, Marzano explica que los romanos consideraban esta actividad como «una tortura necesaria» (2011: 23), lo que recuerda a la consideración de Lali de su jornada en el Telepizza como un tormento. Marzano entiende que:

[El trabajo] Hoy se ha convertido en un fin. El trabajo —cosa todavía inaudita hasta hace una decena de años— se presenta como el objetivo de la realización de uno mismo, en lo más íntimo del ser. La valoración del trabajo entra en el interior de la valoración del individuo y de su búsqueda de la felicidad (2011: 24).

La autora relaciona esta circunstancia con el paulatino cambio en los años setenta de sociedades disciplinarias hacia organizaciones y estructuras sociales más abiertas —que Deleuze (2006) denomina

<4> En este sentido, si bien en este artículo criticamos los ritmos y la valoración del trabajo dentro del sistema capitalista, esta crítica podría extrapolarse a sistemas comunistas; de hecho, la crítica de Lafargue está escrita también en esta dirección.

«sociedades de control»—. Ante la inexistencia de poderes coercitivos externos, los individuos de las sociedades contemporáneas devienen empresarios de sí mismos: interiorizan el sistema de valores capitalista y lo aplican a sus decisiones cotidianas y a su manera de entenderse a sí mismos. Este modelo de sujeto es el blanco de la crítica de *El Evangelio*. En un panorama donde la disciplina, particularmente en el trabajo, es sinónimo de virtud moral, el retrato del cuerpo cansado de Lali resulta revolucionario. Su negativa a esforzarse, a trabajar más duro, a resistir, es una manera de rechazar el paradigma que describe Marzano. Además, tematizar este conflicto a través de la descripción del cuerpo de Lali es una manera de apelar a las sensaciones corporales de las lectoras; se trata de una estrategia para despertar sus cuerpos de la disciplina a la que están sometidos. Así lo entendería Necia Chronister (2018: 124), autora que intenta aplicar los nuevos materialismos a los estudios literarios. Chronister propone que los cuerpos ficcionales se constituyen a través de la experiencia corporal de las lectoras y de las autoras de los textos:

As a reader, my own embodied experiences inform the way I contribute to the construction of bodies in literature; those bodies exhibit traces of my materiality. The fictional body is thus never immaterial, because its characteristics are determined by the material, embodied experience of both the author and the reader (2018: 126).

En otras palabras, Chronister plantea que los cuerpos de las lectoras están implicados en la conformación de los cuerpos ficcionales, lo que conlleva que estos cuerpos estén imbuidos de una cierta materialidad. Si seguimos su propuesta, la descripción pormenorizada del cansancio de Lali da a las lectoras la oportunidad de sentir el cansancio que atraviesa su propia cotidianidad. *El Evangelio* nos insta a desaprender la disciplina corporal y nos obliga a prestar atención a nuestro propio cansancio, que tendemos a suprimir o ignorar. Como señala Chronister, los cuerpos ficcionales están informados por nuestras propias experiencias corporales, con lo que para entender el cansancio de Lali hemos de reparar en nuestras propias sensaciones de agotamiento. Esta propuesta de lectura demuestra que no solo es revolucionario reivindicar el goce corporal, como ocurre normalmente, sino que también puede resultar emancipador permitirnos sentir dolor o cansancio en momentos en los que nuestros cuerpos deberían estar sometidos a la disciplina. Así, a partir de la apelación a los cuerpos cansados de las lectoras, entumecidos y alienados de sus propias sensaciones, *El Evangelio* cuestiona la celebración del trabajo como un fin en sí mismo. Esta crítica se levanta como el primer pilar del cuestionamiento de la subjetividad neoliberal que elabora la novela.

## 2. Extranjeras al afecto: la crítica a la felicidad

En este apartado, analizaremos cómo *El Evangelio* critica el imperativo de la felicidad. De nuevo, articularemos este análisis a través de la obra de distintas teóricas que han tratado cuestiones parecidas. En

este caso, recurrimos a la obra de Sara Ahmed (2019) y de Edgar Cabanas y Eva Illouz (2019). Estas autoras plantean una descripción crítica de los discursos de la psicología positiva, que considera la felicidad como un estado que depende de los individuos y de su capacidad para manejar sus propias emociones. Por ello, tiende a desoír cuestiones estructurales y políticas, pues convierte todo malestar en una cuestión individual. Esta lógica culpa a los individuos de su infelicidad: ser infeliz es una especie de negligencia, causada por la falta de capacidad para el manejo emocional. Como explica Ahmed:

La literalidad del afecto se convierte en una literalidad de la economía moral: damos por sentado que algo habrá de sentirse bien porque es bueno, y que si lo sentimos bien, somos buenos. En otras palabras, cuando nos vemos afectados de buena manera por aquello a lo que se atribuye ser bueno, somos nosotros los que resultamos buenos, virtuosos y felices (2019: 85).

De este modo, la felicidad se convierte en una emoción moralmente cargada. Además, se entiende que «la felicidad produce felicidad» (Ahmed, 2019: 34), y la idea de que el optimismo y el pesimismo se contagian provoca que sintamos mayor presión para ser felices. Así, la felicidad deviene un imperativo, y los sentimientos negativos resultan inadmisibles, propios de personas inmorales e incapaces. De acuerdo con Edgar Cabanas y Eva Illouz, la felicidad se convierte en «el único objetivo que hace que la vida sea digna de ser vivida; como el baremo con el que debemos medir el valor de nuestra biografía, nuestros éxitos y fracasos, la magnitud de nuestro desarrollo psíquico y emocional» (2019: 13). Proponemos que, a través de su queja constante, Lali no solo contradice la moral capitalista respecto al trabajo, sino que también rechaza el imperativo de la felicidad, cada vez más presente en la cultura contemporánea. En *El Evangelio*, el cansancio no proviene solo del trabajo asalariado, sino de la búsqueda incansable de la felicidad. Ser felices, capaces de gestionar nuestras emociones, tiempo y recursos, deviene un trabajo constante. Al inicio de la historia, la protagonista reflexiona sobre esta circunstancia:

La sensación que más me ha acompañado desde niña es la del hervor. [...] Pensaba que al aprender a saltar a la comba soplaría brisa fresca pero todavía estoy esperando. Dominé la comba, dominé el idioma, aproveché las vacaciones para leer libros hasta el amanecer, aprobé todo tipo de exámenes, saqué buena nota en Selectividad sin el apoyo de ninguna academia, salí a la calle con maquillaje, tacones y ligeros de encaje y volví a casa sorteando ejércitos de obstáculos y monstruos con el rímel sin correr, me depilé las ingles, las piernas completas, los sobacos, me decoloré el bigote, limpié el cuarto de baño doscientas mil veces, hice espaguetis y mermelada de moras, digerí semen espeso y amargo con buena cara, me acordé de llevar siempre cortaúñas, líquido desinfectante, pañuelos y estuche de lentillas a todas partes, de apagar el gas antes de salir de casa, de sacar al perro al amanecer y al sol de agosto, de tender la ropa a tiempo para que no cogiese olor a humedad, de comprar el café que le gusta a mi madre porque

no quería que sus mañanas fuesen aún más difíciles. Cuánto falta. Cuándo llega el punto en que deja de quemar la vida (2021: 36).

En este caso, el hartazgo de la protagonista parte de situaciones diversísimas; recuerda distintos escenarios que han formado parte de su vida y que se consideran propios de la existencia normal de una chica de su edad: el juego, la lectura, el estudio, el ocio nocturno, el sexo, las tareas domésticas y la preocupación estética. Estas actividades son vividas por Lali como obligaciones dentro de la tarea amplia de constituirse como un sujeto válido en la sociedad contemporánea. Por eso, no distingue entre las actividades placenteras y las no placenteras, pues todas ellas pertenecen a una misma categoría: se trata de técnicas productoras de felicidad. Mantener el baño limpio, cocinar espaguetis, saber idiomas y llevar las ingles depiladas son formas muy distintas de obtener satisfacción, pero todas estas labores deberían conducirnos a una vida feliz y buena. Sin embargo, su promesa de felicidad, para Lali, permanece incumplida. Sara Ahmed acuña la expresión «objetos felices» para nombrar los objetos que socialmente se consideran portadores de felicidad, «como si la felicidad fuera algo que se sigue de la proximidad a ellos» (Ahmed, 2019: 61). Como ejemplo, menciona la familia o el matrimonio, por lo que considerar las actividades que enumera Lali en el fragmento anterior objetos felices supone acogerse a una acepción amplia del término. De acuerdo con Ahmed, vivir en sociedad supone compartir objetos felices, de manera que, en una sociedad ideal, todo el mundo es feliz porque sus deseos están alineados con su rol social. Sin embargo, existen sujetos que son extranjeros al afecto, es decir, que no encuentran felicidad en los objetos que la sociedad establece como buenos para ellos; Ahmed propone tres figuras: la feminista aguafiestas, el queer infeliz y el inmigrante melancólico. Lali no encaja del todo en ninguna de estas figuras, pero, sin duda, es una extranjera del afecto.

En un panorama afectivo regido por el imperativo de la felicidad, su queja es constante e implacable, hasta el punto de resultar hiperbólica. En la cita anterior, la protagonista dice estar harta, agotada, desde la infancia. Describe su vida como un frenesí constante y no busca el lado positivo a este ritmo acelerado. Esta intensidad caracteriza el discurso de Lali en toda la novela y resulta movilizadora, pues su negativa a rebajar sus emociones hace que el hartazgo sea el afecto predominante en la novela. Esta tendencia a la hipérbole resulta cómica, en ciertos momentos, e introduce una diferencia significativa con la expresión teórica de las críticas al imperativo de la felicidad: en las obras de Ahmed (2019) o de Cabanas y Illouz (2019: 184) hay un llamamiento general a exteriorizar las emociones negativas, pero su registro discursivo no da pie a la expresión emocional. Al contrario, en la novela las emociones negativas son omnipresentes. Esto es así, precisamente, porque Lali, a sus veinte años, se ha dado cuenta de que las promesas de felicidad, éxito y satisfacción son promesas vanas. Comprueba que las técnicas



productoras de felicidad no le funcionan y es escéptica respecto a las posibilidades de cambio. Aunque en el instituto sacaba buenas notas para contentar a su madre y a sus profesores, cuando llega a la universidad se ve incapaz de mantener su media académica y satisfacer las expectativas de las demás. Este cambio de actitud es producto de su desencanto con el mundo, provocado por la toma de conciencia de las injusticias estructurales de la sociedad que habita. Lali describe como sigue el ambiente de su barrio, situado en la periferia de Sevilla:

La gente crece en estos lugares compartiendo los mismos sueños que el resto de los niños de Occidente, fantaseando con vivir aventuras, grandes romances, viajes, aulas con gradas forradas de madera, profesores comprometidos con los que establecer relaciones profundas, fiestas plagadas de looks ingeniosos, belleza y respeto mutuo. La esperanza de que el milagro ocurra se esfuma con una facilidad aterradora y en seguida pasas de soñar con lo que has visto en las películas y te conformas con lo que hay. [...] Muchos de aquellos malos estudiantes que me escupían por no apoyar su rebelión se encontraban en una situación parecida. *El mundo no era lo que les habían prometido*. Estaban *hartos de esperar*. El caso es que tenían mi apoyo, pero quería intentar salvar mi culo de todas formas. Sacar buenas notas equivalía a salvar el culo. La verdad es que no entiendo bien qué ha pasado. Si he dejado de valorar mi culo, si no soy capaz de rendir sin apoyo personalizado, si *necesito desesperadamente un descanso* en medio de este interminable proceso de estudio con periodos cada vez más breves de vacaciones. La gente mayor, la gente con trabajo, tiene menos descanso aún y suele recordar este tiempo como un idilio divertido e interesante en el que todavía había margen para la espontaneidad y la experimentación, lo que me indica que *la promesa del merecido baile* tras los esfuerzos no es más que *un anzuelo, una patraña*. [...] Aunque los maestros tengan unas semanas más de vacaciones que el resto de la clase trabajadora, *no me conformo con la miseria que el mundo le ofrece a mi estrato social* y ni siquiera sé si voy a poder terminar la carrera (2021: 38; la cursiva es propia).

La promesa de una vida feliz se presenta en este fragmento como una ficción colectiva, articulada a través de la producción cultural. Precisamente, muchas de las obras críticas con el imperativo de la felicidad recogen películas y series que reproducen ese mito. Por ejemplo, *Happycracia* (2019) comienza con un análisis de *En busca de la felicidad* (2006), y *La promesa de la felicidad* (2019) analiza, entre otras, *Quiero ser como Beckham* (2002). El sujeto empresario de sí mismo se presenta como un individuo independiente, que a través de su trabajo y su fuerza de voluntad consigue éxito económico, laboral, familiar y emocional. La cultura del esfuerzo es un mito moderno, que *El Evangelio* identifica y rechaza. Lali considera inevitable «soñar con lo que has visto en las películas», con lo que de niña y adolescente acepta tácitamente la promesa de la felicidad. Sin embargo, cuando crece, la rehúsa. La primera juventud es para Lali un momento de ruptura: como demuestra la cita anterior, en el imaginario colectivo es una época de libertad, que se recordará con nostalgia en momentos vitales posteriores. Esta imagen no coincide con la realidad de la protagonista, por lo que deja de creer en la

posibilidad de una vida plena, feliz y exitosa. Encontramos dos razones principales para este cambio de actitud, que están reflejadas en la cita anterior.

En primer lugar, su rechazo tiene que ver con la conciencia de clase: Lali sabe que sus posibilidades están limitadas por su contexto particular. En el centro de su descontento, de nuevo, se sitúa el trabajo, que se conceptualiza como una esclavitud: para que sus necesidades básicas estén cubiertas, Lali deberá trabajar durante toda su vida, siguiendo los ritmos del sistema capitalista, que la agotan. Además, es consciente de que hay personas cuyas condiciones de vida son peores, que están condenadas a vivir en los márgenes de lo social y a no ser reconocidos por los demás. Lali está demasiado atenta al mundo y no puede dejar pasar las injusticias que atraviesan el tejido social, como la desigualdad económica, el individualismo o el clasismo<sup>5</sup>. Aceptar la promesa de felicidad y seguir las técnicas de mejora personal supondría desatender estas circunstancias materiales; significaría aceptar la vida bajo el tardocapitalismo como el mejor de los mundos posibles, y asumir que hemos de conformarnos con las condiciones que nos son dadas para centrarnos exclusivamente en nosotras mismas. La madre de Lali la anima a ser más positiva, pero ella no se deja convencer:

Mi madre me considera una blandengue y dice que sufriendo tanto estoy haciendo la tonta desde chica, que la única forma sabia de vivir es centrándote en lo bueno y obviando lo malo pero yo no puedo hacer eso y lo que me parece es que mi madre es incapaz de fijarse como yo me fijo (2021: 269).

En esta cita, su madre propone que la felicidad es posible a través de una gestión emocional adecuada. Sin embargo, Lali no entiende su propensión a la queja como una debilidad, sino como el producto de una sensibilidad especial. De este modo, el segundo motivo que lleva a Lali a rechazar las promesas de la felicidad es su voluntad de desvincularse de la ética del esfuerzo. Es incapaz de vivir el presente despreocupadamente porque está demasiado cansada; seguir las técnicas de la felicidad —ser responsable, organizada, complaciente, alegre— la deja agotada. Comprueba que su vida no mejora al acabar el instituto, con lo que deja de creer que seguir las normas sobre qué es una vida buena le reportará felicidad. Como los malos estudiantes de su clase, está harta de esperar que las promesas de la felicidad se cumplan. De este modo, se niega a seguir un modelo que exige un esfuerzo constante para conseguir una recompensa indeterminada y quizás ficticia: no quiere ser una trabajadora ni una estudiante feliz, motivada y dispuesta a dar cada vez más de sí misma.

De esta manera, la historia de Lali se plantea como una alternativa radical a los relatos que dominan la cultura contemporánea, basados en el modelo de subjetividad neoliberal. Se aparta de las historias de mejora personal que dominan el panorama cultural contemporáneo, y que están imbuidos de un cierto tono épico —el o la protagonista,

<5> El interés de la protagonista por la justicia social atraviesa toda la novela: un ejemplo particularmente llamativo de este interés, es su preocupación por un hombre al que veía pidiendo por la calle en el centro de Sevilla (Victoria, 2021: 129).

a través de su empeño y valía consigue éxito económico, romántico o laboral—. En parte, esto es posible gracias a la atención a la vida cotidiana. *El Evangelio* se compromete con la poética propia del género novelesco, tal como la describe Terry Eagleton, quien considera la novela como «the mythology of a civilization fascinated by its own everyday existence» (2005: 11). Eagleton entiende, con Mijaíl Bajtín (1989), que la novela promueve la entrada de la realidad en la literatura, a expensas de transgredir convenciones literarias. Esto ocurre en *El Evangelio*: la novela esquiva el marco narrativo predominante en la ficción contemporánea, para reflejar una sensibilidad alternativa, denostada por la moral hegemónica. Lali es un personaje hastiado por los ritmos de trabajo y las exigencias del sistema, que solo busca descansar, y que se conformaría, si pudiera, con no hacer nada. Es, además, un personaje pesimista y quejica. La novela relata los componentes más tediosos y nimios de su existencia, desde las horas muertas en el transporte público a los trámites burocráticos para pedir sus prácticas. No se omiten estos detalles para favorecer o resaltar un arco narrativo marcado por la superación personal, porque el objeto de interés de la novela es, precisamente, ese hastío, propio de las sociedades tardocapitalistas. Además, esta atención a lo cotidiano provoca que predomine el espacio doméstico y la descripción de la intimidad de la protagonista. De nuevo, *El Evangelio* es una novela marcada por la atención al cuerpo. Sin embargo, el interés por lo íntimo no da lugar a un relato individualista. Al contrario, Lali se encarga de politizar su malestar a través de la narración de su intimidad. Da cuenta de que el cuerpo está atravesado por una serie de violencias sistémicas, por lo que atender al sufrimiento corporal permite la crítica de este sistema —por ejemplo, hablar de su cansancio es una manera de criticar el sistema de trabajo capitalista—. De este modo, el rechazo al modelo de subjetividad neoliberal se perfila a través de la crítica al imperativo de la felicidad: no seguir las técnicas de la felicidad es una manera de rechazar los valores del sistema capitalista, en concreto, la ética del esfuerzo y el imperativo de la felicidad. Una vez articulada la crítica que elabora la novela, describiremos cómo la infancia y la creencia sirven para dibujar la posibilidad de un mundo otro.

### 3. Otros mundos posibles: infancia y creencia postirónica

A pesar de su actitud crítica, Lali no está comprometida con ningún movimiento político: se siente paralizada ante un sistema omnipotente, que abarca todas las esferas de la vida. Su manera de intervenir en lo social es la educación: Lali estudia magisterio y está «convencida de que casi todos los comportamientos conflictivos podrían evitarse con una educación diferente en un sistema diferente» (2021: 74). En este sentido, los niños representan la posibilidad de un cambio en el sistema. En distintos momentos de la novela, Lali señala que la mayoría de los adultos no presta a los niños la atención que merecen porque consideran el universo infantil aburrido e intrascendente

(2021: 223). Al contrario, a Lali le encanta pasar tiempo con ellos. Encuentra en los niños una bondad y una pureza que los adultos ya han perdido y comparte su gusto por las cosas simples y aparentemente mundanas. Pero la visión infantil de la realidad no solo le resulta agradable a la protagonista, sino que también es productiva desde un punto de vista político. Adoptar una mirada infantil sirve para desnaturalizar las violencias que solemos aceptar como normales y necesarias. Es una forma de imaginar modelos sociales más justos, pues permite ver el mundo desde una perspectiva radicalmente distinta. De algún modo, los niños son agentes externos a lo social, porque desconocen la configuración normal de las cosas. Desde esta perspectiva, la infancia y la primera juventud son momentos ideales para pensar otras configuraciones de la realidad. Lali rechaza los lenguajes que se utilizan en el mundo adulto para hablar de política porque asumen como normal una realidad violenta, y al formular sus propuestas políticas, adopta habitualmente códigos infantiles:

Quiero que todo el mundo tenga el mismo dinero y que si alguien trabaja en una pizzería sea porque le apetece ganar más y que ese sueldo en la pizzería no solo sea digno sino que le dé para pagarse una casa magnífica con un jardín y un pozo del que no salgan pelos mojados sino agua limpia y fresca para dar de beber a un montón de conejos (2021: 126).

El inicio de esta propuesta —que se expresa como una petición de la narradora hacia mundo— ya demuestra la especificidad de estos códigos. Pero este tono se acentúa cuando se perfila a través del dibujo de un escenario utópico. Este espacio bucólico vuelve a aparecer en otros pasajes de la novela (por ejemplo, en Victoria, 2021: 158). La mirada infantil sirve para proponer mundos otros y para mostrar disconformidad con la realidad tal y como nos es dada. De este modo, la inocencia no se presenta como una cualidad negativa, sino como un motor de cambio, ligado al inconformismo. En este sentido, es el polo opuesto del cinismo: nos vuelve intransigentes, nos empuja a no resignarnos ante el estado de las cosas. Así, la mirada infantil en *El Evangelio* cumple la función de dibujar nuevos horizontes de posibilidad. Sirve para señalar los conflictos que subyacen a la aparente armonía social, con lo que su función recuerda enormemente al papel del arte político de acuerdo con Rancière (2010). Como mencionamos al inicio, Rancière considera que el arte político se encarga de «diseñar una nueva topografía de lo posible», al tiempo que señala violencias y conflictos que no eran percibidos como tal. Así, la voz narrativa demuestra el carácter político del malestar de los niños y enmarca sus quejas dentro de una crítica al sistema. Por ejemplo, el primer día de clase, Rubén, uno de los alumnos, llora estruendosamente porque no quiere estar en clase. La actitud de las otras profesoras varía, pero solo Lali parece compartir su descontento: «No es fácil madrugar y abrigarse para venir aquí a hacer los putos deberes que cierta mafia editorial ha urgido para que te acostumbres cuanto antes a una vida llena de hastío [...]» (2021: 147). En este pasaje, la protesta infantil de Rubén aparece

representada como una prueba de su rechazo a un sistema injusto: se niega a ir al colegio porque es una institución disciplinaria, que prepara a los individuos para una vida dedicada al trabajo<sup>6</sup>.

De este modo, para Lali, los niños son la solución a los males que aquejan a la sociedad contemporánea. Por un lado, su mirada nos permite percibir violencias que habíamos naturalizado. Por otro lado, Lali defiende su bondad natural, que representa la posibilidad de cambio, pues es prueba de que el estado de las cosas es contingente. Sin embargo, esta bondad es pasajera: Lali narra las distintas violencias que sufren sus alumnos, con solo cuatro años, y cómo los convierten, poco a poco, en seres violentos. A partir de las historias de los alumnos de Lali, se trata la desigualdad económica, el sesgo de género, los problemas de imagen corporal, o la excesiva disciplina en la escuela y en el hogar. Por ello, los niños producen en la narradora una sensación simultánea de esperanza y miedo: en muchos pasajes se describe la infinita ternura y el amor que le inspiran los niños, y en otros muchos, su malestar ante la certeza de que han de atravesar situaciones difíciles. Lali manifiesta habitualmente su impotencia, pues es incapaz de proteger a sus alumnos del sistema que los aplasta y los corrompe. Ante su falta de recursos, solo le queda pedir por un cambio en sus condiciones de vida. De este modo, hay distintos pasajes en los que Lali ruega a entes abstractos y cambiantes por el bienestar de los niños, la mejora del sistema y su propio futuro (2021: 58, 129, 200). El pasaje que se incluye en la contraportada de la obra ejemplifica esta tendencia:

Mundo maldito, llévame a mí si quieres que ya estoy podrida de todas formas pero no me chafes a Alberto, a Alberto déjame tranquilo dando saltos en su casa vestido de gato alrededor de su padre que viene andando a buscarlo, déjame que haga dibujos y cómics [...] (2021: 253).

El pasaje es bastante más extenso; el tono exaltado se mantiene durante todo el fragmento. Conforme avanza la narración, la situación de Lali empeora progresivamente —muere su tío Manolo, corta su relación con Fernando—, con lo que esta tendencia a la súplica se acentúa. Casi al final de la novela, en la penúltima entrada de su diario, Lali reza por primera vez en clase:

Rezamos el Avemaría bajo mi dirección y de algún modo hoy siento que no lo hago con el piloto automático, intentando no ser consciente de lo que pasa, sino que le suplico ayuda a alguien indeterminado por encima de mi cabeza. Que ruegue por nosotros ahora y en la hora de nuestra muerte, que nos consuele, que nos salve de alguna manera, ¿para qué estamos aquí si no, de verdad tiene que ser esto un valle de lágrimas? ¿Quién lo dice? Que nos lo hagan suave, que esté bien repartida la riqueza, que los niños tengan las atenciones oportunas y no acaben volviéndose tristes o malos o las dos cosas (2021: 269).

Se trata de un rezo católico, pero Lali subraya que le suplica a «alguien indeterminado», para que la salve «de alguna manera». Aunque no cree en dios, como ella misma admite, reza porque necesita tener esperanza. En su rezo, hay cierta ironía respecto al dogma católico:

<6> El retrato de la escuela que elabora *El Evangelio* da cuenta de que dentro de las sociedades de control todavía perduran prácticas propias de las sociedades disciplinarias. Este retrato coincide, a grandes rasgos, con el análisis elaborado por Foucault (2002).

si bien hay una petición general de alivio del sufrimiento, que coincide con el sistema de creencias cristiano, la primera demanda concreta es «que nos lo hagan suave», que podemos entender como una referencia sexual. Las otras demandas corresponden a la propuesta política general de Lali: expresa su deseo para que prevalezcan la bondad y la justicia en el mundo. Esta tendencia a rezar a entes variados convierte a Lali en una «creyente post-irónica», de acuerdo con la definición que propone Lee Konstantinou (2016). Aunque pertenezca a otro contexto y analice un corpus literario distinto, Konstantinou comparte con Becerra Mayor el análisis de parte de la producción literaria contemporánea como una forma de hacer frente a la idea del Fin de la Historia. De acuerdo con Konstantinou (2016), la figura del «creyente post-irónico» aparece dentro de la literatura estadounidense tras la paulatina aceptación de la propuesta política de Fukuyama (1989). La aceptación de esta premisa conllevó un cambio en la actitud dentro de la izquierda política; Rorty resume su nuevo papel: «no more romantic prospect stretches before the Left than an attempt to create bourgeois democratic welfare states and equalize life chances among the citizens of those states by redistributing the surplus produced by market economies» (citado por Konstantinou, 2016: 168). Por ello, el papel de la ironía deja de ser denunciar las contradicciones del sistema en busca de un mundo más justo, y este recurso se convierte en una manera de constatar la imposibilidad de un sistema mejor. Ante este panorama, ciertos escritores —Konstantinou menciona a Dave Eggers y a David Foster Wallace— proponen el *ethos* postirónico. Esta actitud surge de un intento de crear una figura crítica que sustituya al «ironista incrédulo» que, de acuerdo con Konstantinou, había dominado la literatura postmodernista. Los creyentes postirónicos se caracterizan por su compromiso con la posibilidad de un mundo mejor, que los lleva a elegir la creencia por encima de la ironía.

De este modo, la creencia en la posibilidad de cambio es el rasgo central de esta disposición caracterológica, y constituye un primer paso necesario para poder comprometerse con el presente. Sin embargo, la confianza en esta mejora no se basa en una certeza absoluta: «The postironic believer knows that there's no ontological ground for his faith, but he paradoxically needs to pray anyway, to live as a believer, in order to rend life liveable» (Konstantinou, 2016: 41). En el contexto descrito por Konstantinou, la confianza en la posibilidad de mejora es la única manera de no devenir cínico o desesperanzado. Lali es una creyente postirónica porque, después de analizar el estado de las cosas y rechazar la realidad que habita, elige confiar en la posibilidad de una mejora estructural y en la bondad del ser humano. Su confianza no parte de una certeza ontológica, sino que es una manera de lograr que su vida devenga vivible. De este modo, Lali confía en la mejora de las condiciones materiales de vida, pero carece de garantías de que se vaya a dar esa mejora. Esta confianza en la posibilidad de cambio le permite comprometerse con el mundo: estudiar para poder trabajar como maestra y educar

a niños que participen de la configuración de un sistema más justo y no asuman como normal una realidad violenta. Por ello, su creencia viene acompañada de la constante negativa a aceptar los modos de vida que ofrece el sistema actual como la mejor alternativa posible. Lali no cree en el supuesto progreso autorregulador del capitalismo, sino en la bondad como una cualidad intrínseca de los seres humanos, que se hace evidente en los niños. Además, su creencia va acompañada del rechazo al imperativo de la felicidad, pues esta actitud conlleva una actitud conformista.

La religión es uno de los núcleos temáticos de *El Evangelio*: el título del libro y las decisiones editoriales ya dan cuenta de esta circunstancia. Este interés por la religión permite reivindicar la creencia como algo necesario en el mundo contemporáneo. La novela sostiene que, para poder comprometerse con el mundo, es imprescindible creer en la posibilidad de una mejora. De nuevo, los niños representan esta posibilidad de cambio. La última escena de la novela resulta interesante en este sentido: Lali entra con Sandra, una de sus alumnas, en brazos a la iglesia del colegio, durante la cuaresma. El cura, al tiempo que les pinta una cruz de ceniza en la frente, les dice: «Conviértete y cree en el Evangelio» (2021: 300). Esta frase funciona como conclusión irónica: nos insta, como lectoras, a creer en el retrato de la realidad contemporánea que elabora Lali. Nos anima a adoptar su mirada hacia el mundo, a conjugar el más absoluto inconformismo con la confianza, casi desesperada, en la posibilidad de cambio y en la bondad del ser humano. Lali cree en un mundo donde se trabaje menos y no estemos tan cansadas. Para poder imaginarlo, es necesario conservar la inocencia, pero también hace falta creer. La creencia nos permite comprometernos con este proyecto de mejora y no convertirnos en individuos cínicos y obsesionados con el desarrollo personal. A la vez, la novela demuestra que preocuparse por mejorar las condiciones de vida en un mundo cínico y poblado de individuos hipercéntricos en sí mismos no es una tarea fácil. Por ello, esta salida no anula ni resuelve el sufrimiento de Lali, que sigue estando muy presente a lo largo de todo el relato.

#### 4. Conclusiones

Los dos primeros apartados de este análisis nos han servido para articular la crítica al sujeto como empresario de sí que elabora *El Evangelio*. Esta crítica tiene dos blancos fundamentales: el sistema de trabajo y el imperativo de la felicidad. Se articula narrativamente a través de la atención al cuerpo y a las sensaciones corporales, que nos permiten percibir nuestro cansancio, y a través del interés por lo cotidiano y lo íntimo. La narración de la anodina cotidianidad de Lali sirve como antídoto a las historias de superación personal de tono épico, que reproducen y legitiman la ética del esfuerzo. Como señalamos al inicio, la historia de Lali se opone a estos relatos: el retrato de sí no sirve para narrar una mejora de ningún tipo, pues su

único fin es expresar el propio malestar. En este sentido, *El Evangelio* reivindica el papel de los afectos negativos en la crítica política. En el último apartado hemos analizado la parte propositiva del diagnóstico de la realidad que realiza Lali: los niños son prueba de que puede construirse un mundo otro. Sin embargo, el sistema les oprime y los convierte en seres violentos y resentidos; por eso, a Lali solo le queda creer en la posibilidad de que prevalezca su bondad, y se produzca un cambio social significativo. Este atisbo de esperanza le permite comprometerse con su presente y dar sentido a su trabajo como maestra. De este modo, Lali se convierte en una creyente post-irónica, que pide por una transformación radical del sistema. Por todo ello, *El Evangelio* es un ejemplo del realismo responsable que proponía Escalera Cordero, mencionado en la introducción:

Cualquier poética que pretenda dar cuenta de lo real y reocupar la vida, entre lo particular concreto y lo general abstracto, siempre preferirá lo material concreto; entre lo grande inefable y lo pequeño comunicable, siempre lo pequeño comunicable; y entre lo dinámico y lo inmóvil, el riesgo, sin duda, y el movimiento... (2007: 16).

*El Evangelio* elige lo concreto, lo pequeño y casi lo nimio para construir esta narración que rechaza rotundamente el estado de las cosas, al tiempo que afirma la posibilidad de una alternativa radical. Como propone Rancière, el arte tiene la capacidad de desvelar algo que parecía oculto, de subvertir la configuración de lo sensible. En este caso, *El Evangelio* muestra la contingencia de nuestros sistemas de valores, en concreto, la valoración moral del trabajo y la exaltación del optimismo y la felicidad. Estos regímenes afectivos legitiman y permiten la continuidad de un sistema social violento e injusto. La escritura en primera persona, el relato de la intimidad, es el dispositivo idóneo para articular la crítica a este entramado de valores, que se encuentran inscritos, precisamente, en nuestras prácticas cotidianas y en nuestra manera de entendernos a nosotras mismas.

## Bibliografía citada

AHMED, S. (2019): *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Salas, H. (trad.), Buenos Aires: Caja Negra Editora.

AYETE GIL, M. (2023): *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*, Manresa: Bellaterra Edicions.

BADIOU, A. (2012): *El despertar de la historia*. Betesh, P. (trad.), Buenos Aires: Nueva Visión.

BAJTÍN, M. (1989): «Épica y novela: acerca de la metodología del análisis novelístico», *Teoría y estética de la novela*. Kriúkova, H. S. y Cazcarra, V. (trad.), Madrid: Taurus.

BECERRA MAYOR, D. (2013): *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid: Tierra de Nadie Ediciones.



- BECERRA MAYOR, D. (2021): *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, Manresa: Ediciones Bellaterra.
- BUTLER, J. (1988): «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, vol. 40, 4.
- CABANAS, E. y ILLOUZ, E. (2019): *Happycracia: Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*. Petit, N. (trad.), Barcelona: Planeta.
- CHRONISTER, N. (2018): «Conceiving of a Realfictional Body: Material Feminisms and Jenny Erpenbeck's *Geschichte vom alten Kind* (1999)», *The German Quarterly*, vol. 91, 2, 123-137.
- DELEUZE, G. (2006): «Post-scriptum sobre las sociedades de control», *Polis: Revista Latinoamericana*, 13.
- EAGLETON, T. (2005): «What is a novel?», *The English Novel, An Introduction*, Blackwell Publishing, [edición electrónica].
- ESCALERA CORDERO, M. (ed.) (2007): *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid: Tierra de Nadie Ediciones.
- ESPLUGA, E. (2021): *No seas tú mismo. Apuntes sobre una generación fatigada*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Garzón del Camino, A. (trad.), Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- FUKUYAMA, F. (1989): «The End of History?», *The National Interest*, 16, 3-18.
- GRAEBER, D. (2018): *Bullshit Jobs. A Theory*, New York: Simon & Schuster, [edición electrónica].
- KONSTANTINOU, L. (2016): *Cool Characters. Irony and American Fiction*, Harvard University Press.
- LAFARGUE, P. (2010): *El derecho a la pereza*, Madrid: Diario Público.
- MARZANO, M. (2011): *Programados para triunfar: Nuevo capitalismo, gestión empresarial y vida privada*. Trad. Nuria Viver Barri, México D. F.: Tusquets Editores
- RANCIÈRE, J. (2010): *El espectador emancipado*. Dilon, A. (trad.), Buenos Aires: Manantial.
- VICTORIA, E. (2021): *El Evangelio*, Barcelona: Blackie Books

# #31

# ESCRITURA PERRA: LA AUTOTEORÍA POSFEMINISTA Y EL ESTILO CAMP

Maribel Rams Albusech

*Universitat Rovira i Virgili*

<https://orcid.org/0000-0002-1423-302X>

Artículo || Recibido: 04/12/2023 | Aceptado: 23/05/2024 | Publicado: 07/2024

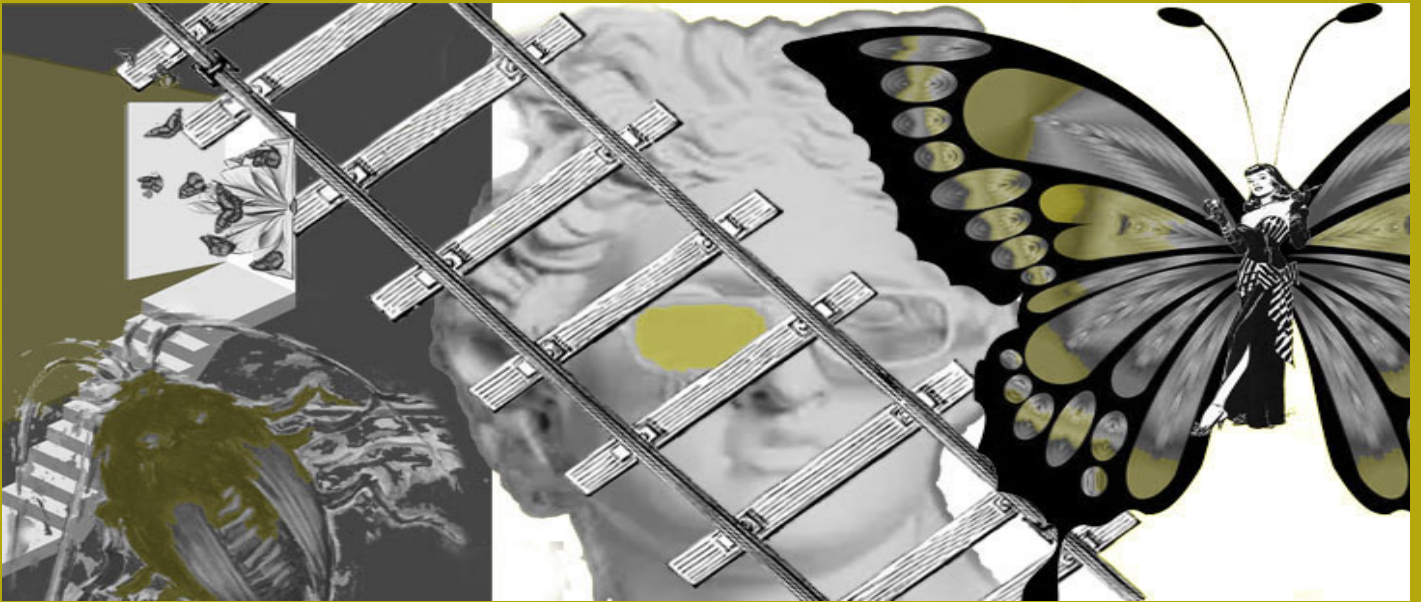
DOI 10.1344/452f.2024.31.4

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

Ilustración || ©Laura Castañedo – Todos los derechos reservados

Texto || ©Maribel Rams Albusech – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || Itziar Ziga en su autoteoría *Devenir perra* (2009) emplea la narración autorreferencial y la estética camp para desestabilizar tanto la jerarquía del conocimiento como las subjetividades fijas dentro del feminismo y del movimiento gay y lésbico. Este artículo analiza la propuesta transfeminista y postporno de este ensayo estableciendo conexiones con la sujetificación sexual de las mujeres en la cultura mediática posfeminista. Además, examina la apropiación del camp por el lesbianismo y lo *queer*, y el proyecto estético-político de defensa de la prostitución.

**Palabras clave** || Autoteoría | Posfeminismo | Postporno | Subjetificación | Camp

### **Espectura perra: l'autoteoria postfeminista i l'estil camp**

**Resum** || Itziar Ziga en la seva autoteoria *Devenir perra* (2009) empra la narració autoreferencial i l'estètica camp per a desestabilitzar tant la jerarquia del coneixement com les subjectivitats fixes dins del feminisme i del moviment gai i lèsbic. Aquest article analitza la proposta transfeminista i postporno d'aquest assaig establint connexions amb la subjectificació sexual de les dones en la cultura mediàtica postfeminista. A més, examina l'apropiació del camp pel lesbianisme i el *queer*, i el projecte estètic-polític de defensa de la prostitució.

**Paraules clau** || Autoteoria | Postfeminisme | Postporno | Subjectificació | Camp

### **Bitch Writing: Postfeminist Autotheory and Camp Aesthetics**

**Abstract** || In her autotheoretical *Devenir perra* (2009) Itziar Ziga employs self-referential narration and camp aesthetics to destabilize both the hierarchy of knowledge and fixed subjectivities within feminism and the gay and lesbian movements. This article analyses the transfeminist and post-porn perspective of Ziga's text by drawing connections to women's sexual subjectification in postfeminist media culture. It also examines the appropriation of camp by lesbianism and queerism and the aesthetic and political project behind the defence of prostitution.

**Keywords** || Autotheory | Postfeminism | Postporn | Subjectification | Camp

## 0. Introducción

Itziar Ziga ha publicado los ensayos *Devenir Perra* (2009), *Un zulo propio* (2010), *Sexual Herria* (2011), *Malditas. Una estirpe transfeminista* (2014) y *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga* (2020), y ha sido reportera en el periódico *Andra* y colaboradora habitual de la revista digital *Parole de Queer*. En sus textos hilvana el ideario transfeminista con retazos de lo vivido por ella, miembros de su colectivo y familiares, apoyándose en una serie de fotografías que aportan una dimensión documental a su discurso ensayístico. El presente artículo se enfoca en *Devenir Perra*, una crónica del estilo de vida de la autora y sus amigas en el barrio del Raval de Barcelona que da cuenta de la toma de conciencia de una identidad *hiperfemme*. Así, las reflexiones teóricas y lo autorreferencial en este ensayo tienen como objetivo ensalzar una identidad caracterizada por el estigma y la rebeldía, que es muy afín a las tesis posmodernas y posfeministas de nuestro tiempo. La autoteoría es un formato que excede los géneros y disciplinas abarcando el ensayo en primera persona, el periodismo, el discurso testimonial y la performance feminista (Fournier, 2021: 2). *Devenir* se sitúa en los márgenes del género ensayístico para ofrecer resistencia a la jerarquía del conocimiento a través de la subjetividad y la estética camp paródica como vía lúdica y vindicativa. Además, esta autoteoría resulta iluminadora para explorar la evolución del pensamiento feminista de la última década y el debate entre distintas corrientes acerca del reconocimiento de las identidades y sexualidades diversas.

Algunas autoras afirman que estamos asistiendo a la cuarta ola del feminismo, un movimiento de indignación de carácter internacional e intergeneracional que surge a partir de 2008 (Munro, 2013; Chamberlain, 2017; Cobo, 2019; Posada, 2020). Esta ola se caracteriza por la lucha contra las formas de violencia hacia la mujer fundamentada en las experiencias personales de las activistas, lo cual explica la intensidad afectiva constitutiva de este movimiento (Chamberlain, 2017: 2). El elemento catalizador ha sido la denuncia de la violencia sexual como un problema crónico y global de las mujeres, así como la creciente concienciación del problema de la prostitución y la pornografía en la explotación sexual, económica y racial/étnica (Cobo, 2019: 19; Posada, 2020: 17). Otra área central de este movimiento es la interseccionalidad de las opresiones y desigualdades marcadas por el género, clase social, raza, orientación sexual y otras categorías, tal como se observa en las campañas en las redes sociales (Munro, 2013).

Sin embargo, el posfeminismo actual hace hincapié en el conflicto entre la visión abolicionista y la necesidad de incluir a las trabajadoras sexuales dentro del movimiento, ya que se prioriza la diferencia entre las mujeres y la libre elección de cada una de ellas. Al comentar la explosión de las mujeres en las calles contra las agresiones sexua-

les, Carmen Romero rescata los planteamientos de Carole Vance en *Pleasure and Danger* (1984)<sup>1</sup> para reflexionar sobre la ambivalencia y la diversidad en la vida sexual de las mujeres.

Afirmaciones que identifican una supuesta cuarta ola feminista con el abolicionismo, negando el reconocimiento y la complejidad a los debates feministas en torno a la prostitución e identificando como cómplices de proxenetismo otras posiciones feministas —a las que identifican como regulacionistas en lugar de pro derechos—, resultan preocupantes e incluso ofensivas. Dinamitan sororidades y nos debilitan. Ser distintas no nos resta fuerza. Ser distintas es ser capaces de enfrentar nuestra diversidad y tejer conjuntamente, no dejando a nadie en el camino (2019: 129-130).

Igualmente, se sostiene que a partir de 1980 ha habido una mutación y una aparición de nuevos feminismos de la diversidad que vendrían a sustituir el hegemónico, blanco, eurocéntrico y burgués. En este sentido, Carolina Meloni apela a la urgencia de volver la mirada a las «genealogías desestructuradoras» de los últimos cuarenta años ante la amenaza del rearme de un feminismo que considera obsoleto: «la supuesta cuarta ola del movimiento no ha hecho sino traer consigo una rancia y anacrónica resaca de discusiones y reivindicaciones que llevaban sobre la mesa desde finales de los años 70» (2021: 15). Mientras en el otro lado hay una voluntad de abandonar el análisis de las propias tensiones y complejidades dentro del feminismo, y, a partir de la asunción de la diversidad de las mujeres y de las críticas posmodernas, revisar el proyecto moderno de emancipación y avanzar en la lucha contra la opresión patriarcal y capitalista (Cobo, 2019: 137; Posada, 2020: 23).

## 1. El transfeminismo queer

El mismo año de la publicación de *Devenir perra* se celebraron las Jornadas Feministas Estatales de Granada, donde acudió una nueva generación de activistas y académicas que redactaron el *Manifiesto para la insurrección transfeminista*, firmado también por Itziar Ziga. Su lema, «el feminismo será transfeminista o no será», ponía en primer plano la demanda de una alianza con el movimiento trans, *queer* y prosexo. El texto planteó que «el sujeto mujer se nos había quedado pequeño» por el hecho de ser «excluyente en sí mismo» y dejar fuera los colectivos y las prácticas subculturales (Red PutaBolloNegraTransFeminista, 2010). El propósito de difundir las ideas y los valores posfeministas se observa en un conjunto de libros publicados desde comienzos de milenio que se sitúan entre el manifiesto, el ensayo y la autobiografía/autoficción: *Manifiesto contra-sexual* (2000) y *Testo yonki* (2008), de Beatriz Preciado (ahora Paul B. Preciado); *Teoría King Kong* (2006), de Virgine Despentes; *Manifiesto puta* (2009), de Beatriz Espejo; *El postporno era eso* (2009) de María Llopis, etc.

<1> Este volumen recogió las ponencias de la Conferencia sobre Mujeres y Sexualidad en Barnard College (1982), que rechazaban la censura, desculpabilizaban el placer y defendían cualquier tipo de sexualidad (incluida la mercantil). En el prólogo, Vance escribe sobre el carácter de gozo y riesgo que implican las fantasías sexuales para las mujeres, frente a lo que ella considera la postura victimista del feminismo antipornografía.

El prólogo de *Devenir* escrito por Despentés y Preciado evidencia la afinidad que hay entre sus propuestas, ya que en sus respectivas obras expresan la disidencia sexual y la no conformidad de género por medio de unos análisis basados en la experiencia personal. Es decir, aúnan la teoría programática del activismo transfeminista y pro-trabajo sexual con el discurso autobiográfico. Sus posicionamientos responden a la fragmentación del sujeto político desde el posfeminismo, que ha abordado la identidad como un proceso abierto, descentrado, múltiple y móvil: «sujeto lesbiano» (Wittig, 1985), «excéntrico» (De Lauretis, 1990), «*cyborg*» (Haraway, 1991), «*nómada*» (Braidotti, 1993), etc. El giro posmoderno ha originado una reconceptualización del sujeto «mujer» que rechaza todo lo que sea sospechoso de esencialismo o universalización y que, además, se enfoca en las diferencias entre las mujeres marcadas por las distintas opresiones y discriminaciones. De modo que la necesaria revisión interna del feminismo por parte de corrientes como los feminismos decoloniales y la teoría *queer* ha tendido a acentuar la diferencia o las desigualdades entre mujeres por encima del proyecto político común (Cobo, 2019: 136).

Sea como fuere, el transfeminismo y la teoría *queer* articulan nuevas formas políticas y culturales reivindicando el reconocimiento de las minorías sexuales capaces de generar su propio relato crítico proveniente de lo que Despentés denomina el «proletariado del feminismo»: «Uno de los desplazamientos más productivos surgirá precisamente de aquellos ámbitos que se habían pensado hasta ahora como bajos fondos de la victimización femenina y de los que el feminismo no esperaba o no quería esperar un discurso crítico» (Preciado, 2008: 236). El proyecto de escritura perra de Ziga tiene la finalidad de dignificar a una identidad «*drag-bitch*» o «perra travestí» (Ziga, 2009a: 8), que ofrece resistencia no solo a la normativa heteropatriarcal, sino también a la expulsión y el estigma que se encuentran las subjetividades alternativas dentro tanto del feminismo como de la normalización de gays y lesbianas. Pues bien, *Devenir* disputa las políticas feministas y homosexuales apelando a la multiplicación de subjetividades y cuerpos de las minorías *queer*: «es la revolución de maricas, marimachas, travelos, putas, bolleras, petardas, chaperos, *gender fuckers*, osas, invertidas, viciosas, precarias...» (Ziga, 2009c). En definitiva, Ziga asume la labor ética y política de trazar una genealogía transfeminista de las mujeres cuya lucha ha sido doblemente olvidada por su posición subalterna en el mundo.

## 2. La autoteoría de las perras

En *Un zulo propio*, Ziga relata que empezó a escribir en un escenario de marginalidad, un cuchitril de la calle Escudellers en Barcelona, rehuendo la objetividad del periodismo serio, «el de los hombres». Preciado la instó a resaltar la precariedad económica desde la que escribía, y Olga Muedra la persuadió: «Déjate de escribir chapas sobre

feminismo y cuenta la vida de las locas de tus amigas, que te forras» (2009b: 50). En *Devenir* la autora declara su posición enunciativa: «yo escribo desde los márgenes, desde las alcantarillas del sexo. Desde el activismo y desde la rabia de género y de clase, como mujer mala y pobre» (2009a: 16). El ensayo combina referencias teóricas, cultura de masas y subcultura mediante una estética camp paródica y un lenguaje coloquial e irreverente. Además de una proliferación de jerga *queer*, palabrotas, exclamaciones e interrogaciones que interpelan al lector, predomina la sátira destructiva y panfletaria: «Mi metodología es la pasión, la euforia, la rabia. Este libro es un ejercicio de visibilización lúdica y política, punto» (19). El empleo de la narración autobiográfica para reclamar a modo de manifiesto ciertas demandas políticas está en diálogo con los nuevos realismos contemporáneos y la emergencia de nuevas formas de acceso a lo real en la literatura y en la teoría crítica. *Devenir* centra el foco en la experiencia individual de la autora y sus amigas, a la vez que impugna la objetividad y el conocimiento universal de la realidad a favor de la autenticidad de un conocimiento situado, parcial y encarnado. Como señala Anna Kornbluh, la tendencia a la anti-ficción y la anti-teoría junto a la obsesión por lo «auto» responden a la prevalencia del estilo de la inmediatez en la producción cultural del siglo XXI. Esto es, en el terreno cultural, igual que en las relaciones económicas, se promueve la fluidez, la instantaneidad, la autorrealización, la intensidad experiencial y, en definitiva, la inmediatez que es presentada como espontánea y libre (2024: 6).

En el prólogo, Despentés y Preciado establecen la filiación de Ziga, por un lado, con Manuela Tasobares, Alaska, la cultura trans y las prostitutas veteranas, y, por otro, con los planteamientos de Judith Butler y la teoría *queer*. Esta unión de la cultura popular y la sofisticación teórica tiene que ver con el origen socioeconómico de las protagonistas de *Devenir* quienes, a pesar de tener títulos universitarios, haber viajado y hablar varios idiomas, participan en la producción de conocimiento desde la precariedad económica y la crisis permanente. De hecho, la reciente escisión del feminismo español se debe, en parte, a la irrupción de una nueva generación que «establece conexiones con movimientos de otros países y promueve el tránsito de experiencias e influencias varias» (Trujillo, 2009: 164). También una de las causas del éxito que han tenido los postulados *queer* en España ha sido la precarización laboral de la clase media, agravada desde la crisis de 2008, que ha dejado en una situación de inseguridad a una generación con preparación universitaria (Valcárcel, 2021: 261).

Por otro lado, las políticas de austeridad y el empobrecimiento económico han propiciado una ruptura epistemológica y un auge de la escritura ensayística en España, que tienen que ver «con nuevas instituciones culturales y tejidos asociativos surgidos *de y por* la crisis, *de y por* sus reacciones» (Labrador, 2017: 55). El panorama económico y profesional actual explica no solo la independencia de

la producción intelectual con respecto a ataduras ideológicas con el Estado y las instituciones, sino también el aumento de escritura feminista, ya que la mayoría de las nuevas creadoras precarizadas son mujeres (2017: 58). De modo que *Devenir* y otros ensayos posfeministas surgen en un momento en que la creación y circulación de saberes es cada vez más colectiva, horizontal y democratizadora, al mismo tiempo que el intelectual y su conocimiento experto han ido perdiendo legitimidad. Además, las recientes transformaciones en los medios de comunicación y la tecnología de Internet han suscitado una creciente exhibición pública del «yo» privado y una mercantilización de las historias personales. Aunque, por influencia de la teoría de la performatividad de Judith Butler (2007: 266), la práctica autobiográfica transfeminista *queer* se concibe como un acto performativo que construye un sujeto múltiple y flexible a través del lenguaje, en lugar de expresar una subjetividad preexistente.

Desde el propio título, *Devenir* se presenta como una narrativa de formación sobre cómo Ziga y sus amigas se transformaron en travestís *femmes*. También se alude al concepto desarrollado por Deleuze y Guattari (1980) de «devenir-mujer», que tiene que ver con la minoría, fluidez, multiplicidad y nomadismo frente a la subjetivación del falologocentrismo<sup>2</sup>. Ziga sostiene, «No creo en el sujeto, no creo en la persona, no creo ni en mi voz» (2009a: 17), por tanto, en la misma línea que las teorías posestructuralistas, entiende que el «yo» no es el origen sino una identidad discursiva ficcional. En la fotografía de la cubierta, su rostro reflejado en un espejo sugiere esta escenificación de la copia que está liberada de la carga de una identidad fija y estable. Aun así, en el contenido del libro no encontramos incertidumbre, vacíos o ambivalencias, sino más bien un discurso transparente y literal, aunque impregnado de humor y cierto tono de farsa. En este sentido, el texto abandona el distanciamiento irónico posmoderno acercándose al nuevo realismo de la inmediatez, la inmersión, la autentificación y el acceso directo a la presencia carismática de la autora (Kornbluh, 2014: 67-68).

Las propuestas *queer* de conocimiento encarnado fusionan crítica y narrativas personales en unos textos híbridos, cuyos autores son a la vez activistas, periodistas, performers, etc. «Autoteoría» es la fórmula que acuñó Preciado en *Testo Yonqui* para designar una escritura que mezcla la autobiografía con la reflexión filosófica. Según Lauren Fournier, la autoteoría es «the integration of the *auto* or “self” with philosophy or theory, often in ways that are direct, performative, or self-aware —especially so in those practices that emerge with postmodernism» (2021: 6). La teorización en primera persona está asociada al espíritu de la producción *queer* en el arte y la academia, aunque primero emergió en los grupos de autoconsciencia del feminismo radical de los sesenta del pasado siglo (2021: 7). En la actualidad este modo expresivo atrae a autores de diferentes disciplinas, no solo de los estudios de género, goza de grandes ventas y tiene un recibimiento entusiasta por parte de los principales medios

<2> El devenir-mujer como alteridad y diferencia es una estrategia retórica que pretende deconstruir lo universal de la modernidad y hacer emerger las diferencias desde la apropiación simbólica de la posición mujer, sin que este proyecto concierna a los sujetos femeninos empíricos: «Tenemos, pues —la frase es de Collin—, “lo femenino sin las mujeres”. Una nueva edición del despotismo ilustrado, esta vez por los antiilustrados. Las feministas que planteamos la intempestiva y hortera pregunta de en qué se traduce la inversión de las posiciones tradicionales del ámbito de la simbólica al de las posiciones efectivas de poder no somos respondidas, sino descalificadas por traidoras a “lo Mujer” (García Calvo) o por falocéntricas (Derrida)» (Amorós, 1997: 343).



de comunicación y del público más allá del mundo académico (Kornbluh, 2024: 115)<sup>3</sup>. La autoteoría se caracteriza por la recurrencia de los ejemplos ilustrativos y las anécdotas de la vida de la autora que cumplen la función de concretizar ideas abstractas (Fournier, 2021: 51). *Devenir* es un texto polifónico en el que se narra en discurso directo y en primera y tercera persona el proceso de afirmación de la femineidad exaltada experimentado por Ziga y sus doce amigas. El libro también contiene fotografías de cada una de ellas con el fin de reforzar la verosimilitud del relato y el tema central: la elección estética, el comportamiento y la vestimenta asociados al prototipo de la *femme* hipersexualizada.

### 3. Posporno y subjetificación sexual

Para Annalisa Mirizio, resulta problemático desde el punto de vista político que la experiencia individual con la prostitución, en *Teoría King Kong*, y con la aplicación de testosterona en gel, en *Testo Yonqui*, se presenten como «ejemplo de conducta para la salida del modelo mecanicista sexo-género». En estas obras también hay un descrédito sin matices por el significante «mujer», el feminismo y las opciones sexuales y sociales normativas. Asimismo, Mirizio observa que, junto a la insistencia en el carácter de constructo social de la femineidad, tanto *Despentes* como *Preciado* terminan por celebrar la propia virilidad, regresando así a las antiguas oposiciones jerarquizadas (2012: 176). Estos elementos también están presentes en *Devenir*, en que el sujeto *femme* extrema con su actitud dominante y libido rebosante se identifica con la «trabajadora sexual» como paradigma de mujer sexualmente liberada y transgresora. También se caracteriza positivamente la masculinidad hegemónica mientras se caricaturiza a mujeres y feministas:

El mundo de las chicas y el de los chicos están muy separados y yo, por lo general, me lo paso mejor con ellos. Puedes decir más tonterías, podemos decir: mira qué culo más bueno tiene ésta. Con las chicas todo es mirar revistas de moda y decir chorradas como: una chica no es sólo un culo (Ziga, 2009a: 53).

Por otra parte, *Devenir* ha sido considerado uno de los textos fundamentales de posporno español (Florenchie y Mullaly, 2022: 11). El posporno se origina a raíz de la reacción contra las activistas anti-pornografía de finales de la década de 1970, quienes denunciaban la objetualización, humillación y violencia para las mujeres en el porno. Las feministas radicales analizaron la dimensión política de la sexualidad y advirtieron que la revolución sexual derivó en la reafirmación del mandato patriarcal de poner la sexualidad de las mujeres al servicio de los hombres (De Miguel, 2019: 127-128). Sin embargo, el movimiento prosexo rechaza cualquier censura por miedo a que sea usada para oprimir a las minorías sexuales y supone que toda relación sexual es liberadora. El interés por el análisis y la

<3> La obra que popularizó el término «autoteoría» en el contexto anglófono es *The Argonauts* (2015), donde Maggie Nelson yuxtapone sus disquisiciones acerca de lo *queer* y las limitaciones del lenguaje para abordar la identidad, la transición de su pareja de género fluido, la maternidad y la vida familiar y académica. Otras autoteorías relevantes que han introducido temas antes ausentes o poco representados en la producción cultural dominante son las siguientes: *Living as Feminist Life* (2017), de Sara Ahmed; *Females: A Concern* (2019), de Andrea Long Chu; *Reverse Cowgirl* (2020) y *Raving* (2023), de McKenzie Wark.

reflexión en torno al cuerpo y el placer ha sido clave en el activismo transfeminista *queer*, tal como se expresa en sus propuestas artístico-políticas alternativas al porno mayoritario.

A través de las películas de porno feminista *kitsch* de Annie Sprinkle, de las docuficciones de Monika Treut, de la literatura de Virgine Despentes o Dorothy Allison, de los cómicos lésbicos de Alison Bechdel, de las fotografías de Del LaGrace Volcano [...], se crea una estética feminista postporno hecha de un tráfico de signos y artefactos culturales y de la resignificación crítica de códigos normativos que el feminismo tradicional consideraba como impropios de la feminidad (Preciado, 2008: 238-239).

En el capítulo «Oda al coño de Annie Sprinke», Ziga describe las jornadas FeminismoPornoPunk en que la precursora del posporno y su novia, a media charla, «se pusieron a follar encima de la tarima como lobas en celo» (2009a: 159). La autora también ofrece un retrato de sí misma cercano al imaginario del posporno: «Y ahora me sonrío a través del espejo, erguida en mis tacones imposibles, con el pecho dulcemente estrangulado por un corsé y un dildo balanceándose entre mis piernas. De verdad, ¿alguien piensa que parezco una sierva del patriarcado?» (56). Así pues, los códigos de la objetualización y dominación de las mujeres propios de la cultura pornográfica quedarían desarticulados por esta autorrepresentación irónica. Esto enlaza con la «ley del agrado» de las mujeres que en las sociedades abiertas e igualitarias ya no requiere de la obediencia: «con la libertad femenina, ha aparecido un deber de agrado cada vez más erotizado» y cercano a la pornografía, que expresa la disponibilidad del cuerpo femenino en una exhibición insumisa, «acompañada de la prohibición de violar su espacio» (Valcárcel, 2021: 104-115). De igual modo, en los productos posporno, el desafío a las expectativas de la mirada masculina de la heteronorma se lleva a cabo mediante el disfraz engañoso: «La feminidad exaltada y putonesca de la que hablo significa eso: creías que era una conejita siempre dispuesta sacada del porno garrulo, pero yo decido» (Ziga, 2009a: 120-121).

Las expresiones «perra», «zorra» y «puta» en *Devenir* son equivalentes a la palabra «*queer*» que fue desestigmatizada y reapropiada por el movimiento de liberación gay de los sesenta; en los noventa empezó a designar a los individuos y las prácticas sexuales de la comunidad LGBTQ+, y hoy «opera como un término paraguas que pretende englobar al conjunto de la *disidencia sexual*» (Trujillo, 2009: 167). Ziga se refiere a aquellas que son vulneradas en la construcción cultural de las «malas mujeres». Tal como recoge la defensora de los derechos de las prostitutas Gail Pheterson, hay una multitud de situaciones en que las mujeres sufren el estigma de puta por subvertir los mandatos de género (Ziga, 2009a: 97). No obstante, el uso estratégico de la injuria para el activismo continúa abrazando el binomio entre la puta y la mujer decente:

No reivindico la feminidad de las chicas buenas, sino la de las perras malas. Una feminidad extrema, radical, subversiva, espectacular, insurgente, explosiva, paródica, sucia, nunca impecable, cabreada,

despeinada, de rímel corrido, bastarda, desfasada, perdida, prestada, robada, extraviada, excesiva, exaltada, borde, canalla, viciosa, barriobajera, impostora... (2009a: 34-35).

Esta profusión de adjetivos irreverentes mantiene intacta la distinción dicotómica y jerarquizante de la *femme fatale* y la esposa casta y virtuosa, que es producto del discurso normativo de la subordinación y desvalorización de lo femenino. A todo esto, las heterodesignaciones patriarcales empleadas por Ziga corren el peligro de velar la complejidad de las mujeres reales perpetuando el sexismo y la rivalidad entre mujeres: «Quizá sea eso lo que les da tanta rabia a las mujeres de bien de las putas: que conocen lo que los maridos esconden» (2009a: 108). Ambos paradigmas femeninos han funcionado como instrumentos de control social, pero lo que cambia en *Devenir* es que la «perra mala» pasa a ser el sujeto de la enunciación que aspira a resignificar su papel denostado dentro del sistema de dominación masculina.

La retórica de la escritura perra tiene paralelismos con el posfeminismo omnipresente en los productos de la cultura mediática contemporánea, que reflejan la alianza entre los valores neoliberales y la mercantilización de la sexualidad. Como afirma Angela McRobbie, las expresiones del posfeminismo de la cultura popular presentan un «double entanglement»: al mismo tiempo que proliferan los discursos acerca de la libertad e igualdad de las mujeres, así como de la diversidad en las relaciones sexuales y familiares, el feminismo es desacreditado y repudiado (2004: 255-256). Desde una posición transfeminista, en *Devenir* la versión dignificada de la puta se construye en base al discurso de la libre elección y del rechazo explícito del feminismo de la igualdad. Este antagonismo se expresa de forma beligerante: «me partiría la cara con muchas mujeres que han terminado hallando su cota de poder dentro del feminismo institucionalizado a costa de las desheredadas (entre las que me encuentro)» (2009a: 30-32).

El posfeminismo en la cultura mediática, según Rosalind Gill, es una sensibilidad caracterizada por el cambio de la objetificación a la subjetificación y por el énfasis en la libertad y el empoderamiento individual. Es decir, la cosificación de las mujeres se internaliza y deja de ser una imposición de los varones, ya que construye la propia subjetividad de las mujeres que la eligen como un signo de su liberación sexual (2008: 45). La novedad de la propuesta posporno de Ziga es que pretende desestabilizar el sistema sexo-género a través de la inclusión de cuerpos, deseos y prácticas sexuales marginales, por eso en *Devenir* hay mujeres mayores, lesbianas, trans, *drag queens* y prostitutas. Aun así, estas figuras comparten con la iconografía posfeminista de la cultura popular la subjetificación sexual y la desvalorización del esfuerzo del feminismo por erradicar los estereotipos sexuales al considerarlo un fenómeno ya superado.

Las amigas de Ziga cuentan que pasaron por una etapa de estética masculina porque eran conscientes de las desigualdades en las relaciones de género, pero luego tomaron el disfraz de puta como un acto de rebeldía. Las descripciones de su posición femenina contienen de forma implícita las ideas neoliberales de la autorregulación y el empoderamiento de sujetos consumidores: «Me siento a gusto, me siento mona, me encanta llevar minifaldas, me gusta ir ceñida, de momento puedo enseñar la barriga, me gusta que se me suban las tetillas con el *wonderbra*» (Ziga, 2009a, 49). La feminidad hiperbólica en esta autoteoría, aunque se asocia a una minoría estigmatizada, comparte la ideología capitalista y neoliberal de la publicidad y los productos mediáticos que instan a los consumidores a diferenciarse actuando de forma libre y provocadora. Pero Ziga le quiere dar una vuelta de tuerca a la sexualización de los cuerpos relacionada con el mercantilismo cuando describe la «rifa del glamour», un mercadillo de ropa de segunda mano para poder sufragar su defensa de una acusación por agredir a un policía:

El glamour parece ajeno a las luchas sociales, opuesto. Burgués, consumista, clasista y patriarcal. [...] Para Laura, «el glamour es vomitar borracha por la calle pero de una manera muy elegante. Es hortera y sucio. Me encanta el glamour del *todo a cien*, no se puede encontrar glamour en Chanel» (2009a: 89).

La resignificación del *glamour* integrando lo que la cultura dominante considera feo y aberrante vendría a ser un acto *queer* político, tal como Ziga desarrollará en *Glamour y resistencia* (2010). En lugar de la celebración aporética del *girl power* que vemos en los medios, la autora busca crear estrategias para escapar del rol de la víctima vulnerable, frágil y desvalida: «No hay mayor insumisión que la risa y el placer. Me niego a ser una guerrera de ceño eternamente fruncido y piernas cerradas. Me resisto a sentirme culpable por haber sobrevivido» (2009a: 92). Por tanto, usa como mecanismos de defensa el hedonismo, el goce y el humor, así como también la exaltación del poder y la violencia que masculinizan a la víctima. En el fragmento «Kill Bill inspiración», se habla de un curso de auto-defensa organizado por el colectivo *ex\_dones* a raíz de la violación que sufrió una de ellas, y se incorpora una fotografía de Carmela, quien afirma: «He empezado a practicar artes marciales y me gusta esta sensación testosterónica» (2009a: 68).

Más allá de la plausible denuncia de la violencia sexual, en *Devenir* hay una imagen de la mujer activa erotizada y fálica que tiene que ver con el influjo de productos como *Kill Bill*, que apelan a una falsa liberación de la mujer. Asimismo, el distanciamiento irónico y el juego con las reglas de género en clave paródica contienen unos mensajes que pueden suscitar escepticismo desde posiciones políticas feministas. En los años ochenta, Pilar se manifestaba por el derecho al aborto y para denunciar la violencia machista, pero Ziga subraya su aspecto físico ultrafemenino como signo de diferenciación con respecto a las demás mujeres del movimiento. Así que resta importancia a la

conciencia de grupo para centrarse en la elección individual de un «feminismo estético»: «Estaba investigando una estética que reflejara mi posicionamiento político y a la vez mi deseo [...]. Pero llegó un día en que me puse un vestidito y dije: ay, qué liberación» (45). Este tipo de discursos que pueden considerarse regresivos para la erradicación del sistema patriarcal concuerdan con algunos de los rasgos que Kornbluh identifica en la autoteoría contemporánea: la celebración de la experiencia personal, la desconfianza hacia las grandes narrativas y el paso de la política al *ethos* (2024: 113-114).

#### 4. Estética camp y defensa de la prostitución

En *Un zulo propio*, Ziga describe el homenaje de Post\_op en 2004 a la procesión religiosa con travestís y gays del documental *Ocaña, retrat intermittent* (Ventura Pons, 1978) (2009b: 95-97). Al igual que el artista travestí José Pérez Ocaña de la Barcelona libertaria de la Transición, Ziga y sus amigas se identifican con el barrio del Raval: «Algo debe de quedar en Barcelona de tanta insurgencia anticlerical, obrera, anarquista y cabaretera... porque en sus antros y arrabales hemos fundado nuestra manada» (2009a: 28). Esta identificación del hedonismo urbano con la lucha política remite nostálgicamente al movimiento barcelonés que pretendía acercar la vieja política revolucionaria a la liberación sexual de la nueva izquierda surgida de la contracultura estadounidense y el 68 francés. Por otra parte, Despentes y Preciado afirman que *Devenir* retoma las «políticas» y «estéticas camp» con un enfoque innovador, ya que representa a una voz femenina o lesbiana (Ziga, 2009a: 8). Así que esta propuesta entronca con el linaje del movimiento contracultural de la movida y su iconografía marica y folklórica, al tiempo que lo modifica.

Las *hiperfemmes* de *Devenir* se reapropian de los códigos del camp español tradicionalmente asociados a creadores masculinos como Terenci Moix, Eduardo Mendicutti, Nazario, Ocaña o Almodóvar. La estética camp dominante de la Transición parodia la iconografía y las normas morales del franquismo recurriendo a los clichés de la feminidad en la cultura popular, pero no cuenta con las mujeres reales porque tiene que ver con la pluma y la subcultura gay: «Se trata de una forma de *masculinidad* y no de *feminidad* que mantiene una jerarquía estricta basada en el sexo biológico, aun cuando juega con los signos del género» (Robbins, 2009: 140-141). No obstante, el camp también ha sido una estrategia empleada por mujeres para jugar con el modelo de lo femenino y para renegociar ideas sobre la identidad, el sexo y el feminismo. En particular, Ziga desestabiliza la feminidad imitando a iconos del mundo gay, trans, *drag queens*, travestís y prostitutas. Su experimentación con estas identidades comienza tras la lectura de un texto de Alaska en el que esta afirma: «La hiperfeminidad exhibida por travestís y transexuales ha permitido analizar la construcción del hecho que supone representar una mujer» (Ziga, 2009a: 23). Así, las figuras femeninas de *Devenir* llevan

a la práctica su particular performance de género desdibujando los límites entre el original y la copia. Carmela llega a fusionarse con los chicos gays y tiene relaciones sexuales con ellos, y Laura recuerda, «tenía muchas amigas *drag queens*. ¡Qué glamour! Redescubrí la feminidad con mis amigos maricas [...] recargada de purpurina, hortera, descarada, no sutil, una feminidad de puta» (2009a: 81).

Alberto Mira sostiene que la tradición del camp gay de la Transición «presupone unas prácticas estéticas en las que prima el goce y la sensualidad frente a la reflexión» (2004: 526). En cambio, el cine de Almodóvar introduce la dimensión emocional demostrando «cómo el camp puede evolucionar de la parodia irónica a un tratamiento más serio», y el monólogo de Agrado en *Todo sobre mi madre* ejemplifica esta evolución (2004: 530). Una particularidad de *Devenir* es que el distanciamiento irónico y la frivolidad son desplazados por las reflexiones teórico-políticas y personales de la autora. Así que la función de la mirada camp en esta obra no coincide con la descripción de Susan Sontag: «Lo camp es la experiencia del mundo constantemente estética. Encarna la victoria del “estilo” sobre el “contenido”, de la “estética” sobre la “moralidad”, de la ironía sobre la tragedia» (1984: 316). *Devenir* combina los planteamientos *queer* con las estrategias camp de lo que Sheila Jeffreys denomina «las lesbianas de carmín», cuyo potencial revolucionario reside en la representación del género previsto y no del aparentemente incongruente (1996: 156). La comunidad gay masculina inició un «retorno al género» en los espectáculos de travestismo y en el modelo viril de cuero; más tarde, esta misma «versión inofensiva del género» se trasladó al colectivo de las lesbianas, quienes acentuaron la relación *butch/femme* y adoptaron el estilo ultrafemenino como un acto liberador (1996: 157).

Aunque el camp se ha vinculado casi exclusivamente a la subcultura gay y los estereotipos sexistas de las mujeres, Pamela Robertson sugiere que puede ser una práctica feminista que crea un espacio para el placer y la resistencia y que nos ayuda a entender «how women have negotiated their feelings of alienation from the normative gender and sex roles assigned to them by straight culture» (1999: 280). El efecto revolucionario de la exageración del rol femenino ha sido explorado especialmente en el terreno de la creación artística; por ejemplo, Ziga reproduce las ideas de la obra fotográfica de Della Grace Volcano:

En verdad parte de la iconografía ha sido sustraída a las trabajadoras del sexo y la moda post-punk, lo cual confiere una autonomía violenta a la elegancia *femme* y convierte el hecho de llevar minifalda y de exhibir el *body* en un gesto conscientemente antiestético e intimidatorio, antes que vulnerable y sumis (Smyth cit. en Jeffreys, 1996: 158).

Las «trabajadoras del sexo» son la fuente de inspiración para construir esta identidad perra como una artificiosidad subversiva del género, sin tener en cuenta la situación de desigualdad de poder: «No queda claro dónde encaja en este entramado la vulgar y ver-

dadera opresión de las mujeres. [...] Cuando el género se convierte en idea o en apariencia, la opresión de las mujeres efectivamente desaparece» (Jeffreys, 1996: 151). En el capítulo «Con P de puta (zorra)», Ziga hace una defensa política de la prostitución rescatando textos como *Memorias de una madame americana* (1970) de Nell Kimball y *Ninguna mujer nace para puta* (2007) de Sonia Sánchez y María Galindo. Se pone en primer plano la autonomía y rebeldía de estos testimonios, omitiendo otros aspectos clave como las historias de abuso, violencia sexual y pobreza, o el caso más evidente de Sánchez, quien en el libro citado por Ziga afirma, «La puta está enajenada de su propio cuerpo que es usado cotidianamente en un escenario de tortura» (Galindo y Sánchez, 2007: 22). El relato de Ziga acerca de las bondades del «trabajo sexual» sorprende, sobre todo, por la ausencia de los agentes en la institución, que cuando aparecen son representados como víctimas fácilmente dominables o aliados benefactores: «El cliente de Cristina negocia con ella, la reconoce como interlocutora válida. La señora que dice estar sensibilizada con la dignidad de las putas, no» (2009a: 99).

Según Jeffreys, dado que la revolución sexual lesbiana implicó la pérdida de la condición de clandestinidad, se buscaron nuevas formas de proscripción en «un estilo y una práctica ideados para escandalizar a la propia comunidad lesbiana» (1996: 178). La feminista prosexo de la relación *butch/femme* Joan Nestle en *Lesbians and Prostitutes: A Historical Sisterhood* recuerda su interacción con prostitutas en los bares de lesbianas de los años setenta, y reclama una relación solidaria con ellas porque también sufren el estigma y la marginación (Jeffreys, 1996: 189). En su ensayo, Ziga se declara «feminista puta no remunerada», es camarera en el bar la Bata de Boatiné de la zona donde trabajaban las prostitutas en el Raval y expresa enfáticamente su hermandad con ellas: «Me arde la necesidad de rendir desde estas páginas empapadas por mi deseo y mis lágrimas un arrebatado homenaje, reverencia, abrazo, a mis hermanas putas de todos los tiempos» (2009a: 95). El interés por legitimar y dignificar la prostitución la llevó a organizar con unas amigas «Mujeres Horizontales, servicios sexuales de mujeres para mujeres», pero fue un fracaso que ella achaca a la socialización y la precariedad de las mujeres (2009a: 99)<sup>4</sup>.

Como ha planteado Sontag, los homosexuales y las minorías de la cultura urbana usan el gusto camp para neutralizar la indignación moral fomentando el sentido lúdico, pero también convierten lo serio en frívolo, ya que es un modo de mirar el mundo como fenómeno estético (1984: 303). En la película de Pons, Ocaña expresa su fascinación por el mundo marginal del Raval y por las prostitutas, especialmente por su amiga alcohólica María, a quien vemos bailando embriagada mientras canta en playback una canción de Édith Piaf. La romantización de la marginalidad y de los desheredados de la sociedad ha formado parte del *pathos* rebelde y el malditismo de los artistas desde la modernidad para desafiar el código burgués del

<4> *Devenir perra* tiene influencias de la teoría de la jerarquía sexual de Gayle Rubin, para quien la prostitución está entre las castas sexuales injustamente despreciadas por la sociedad después del lesbianismo y la homosexualidad. Lo problemático de esta propuesta es el reconocimiento de prácticas sexuales que están basadas en las relaciones de poder, ya que mezcla «instituciones patriarcales que siempre han gozado de la estima y la aprobación de los varones, con los legítimos derechos de las personas a vivir su preferencia sexual por personas del mismo sexo» (De Miguel, 2019: 135).

gusto: «El flâneur es un precursor de los radicales sexuales dentro de nuestro tiempo. En ellos encontramos la misma búsqueda de lo pintoresco y la misma admiración por todo lo que lesiona la pacata respetabilidad burguesa. Les encanta lo “feo” (siempre entre comillas)» (Ekis Ekman, 2015: 53). Las protagonistas de *Devenir* escogen el escenario decadente de las prostitutas del Raval como telón de fondo de sus fiestas y orgías posporno, e incluso en una ocasión Butler bendice su «templo-bar» la Bata (2009a: 127). Años más tarde, la teorización *queer* continúa siendo autorreferencial y recurriendo a los bajos fondos de la ciudad. Por ejemplo, Carmen Romero, para indagar sobre el deseo, relata una anécdota con su amante performando la pareja *butch* y *femme* en el rol de chulo y puta en el Barrio Chino. Sin embargo, ella refiere su contraste con las «otras vulnerabilidades», ya que repara en «el salto entre el espacio de juego con mi amante —en el que juego a ser puta por un rato— y el de las mujeres que apenas me atrevo a mirar, entre una mezcla de respeto y el reconocimiento de la enorme distancia que nos separa» (2019: 127).

Ziga resignifica la práctica drag de los hombres *gay/queer* en su exhibición hiperbólica de la feminidad para demostrar la falsedad de los roles genéricos, que se convierten en meras opciones culturales, y esto lo extrapola a la identidad de puta. La autora mezcla la actuación de la *hiperfemme*, que desbarata la noción de identidad original, con las demandas de reconocimiento y de beneficios sociales para colectivos estigmatizados. Así pues, *Devenir* busca descriminalizar la prostitución siguiendo a los teóricos *queer*, quienes «la califican de práctica transgresora que derriba barreras y cuestiona los roles de género» (Ekis Ekman, 2015: 27). Este enfoque radical de la sexualidad es minoritario y elitista, ya que emplea la teatralización y el travestismo de la realidad proveniente de la subcultura *gay*, *trans* y *queer* para abordar el fenómeno de la prostitución, que implica mayoritariamente a mujeres condicionadas y atravesadas por la opresión de género, clase social y raza/etnia. De igual modo, como sostiene Sontag, el *camp* «tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos» (1984: 303), así que puede no resultar eficaz para combatir las estructuras de poder que reproducen la desigualdad.

Dos integrantes de la manada de *Devenir* intercambian sexo por dinero regularmente. Vero es una *trans* que se autodefine como «trabajadora sexual anarquista y capitalista» (2009a: 111), y Helen se reafirma al ser madre, «cuando socialmente se me exigía que fuese decente, entendí que ser puta era mi elección» (2009a: 138). En sus alegatos protrabajo sexual prevalece el escepticismo ante la posibilidad de un cambio social y la solución individualista a lo Despententes: «mientras el sistema sea así de opresivo hay mucha pasta con la minifalda» (2009a: 111); «Sabía que iban a tratarme como a una puta hiciera lo que hiciera, así que por lo menos iba a disfrutarlo» (2009a: 98). La desobediencia de la prostituta consiste en expresar



su agencia y su deseo en la elección de una práctica atravesada por las formas de dominación patriarcal y capitalista, que son aceptadas como un destino inevitable. De forma análoga, en el último capítulo, «Hijabs y minifaldas», Ziga insiste en que lo fundamental es la libertad individual y el respeto a las minorías discriminadas. En este caso, la desactivación de las vindicaciones políticas de las feministas se realiza mediante la acusación de etnocentrismo occidental y el silenciamiento del hecho de que esta polémica tiene lugar entre las mismas mujeres procedentes de países musulmanes: «cuando dicen defender a las mujeres y a las niñas musulmanas de la dominación familiar masculina, detrás sólo hay islamofobia» (2009a: 145). Pero más allá de la defensa de las minorías sexuales y étnico-raciales, el propósito de la autoteoría de Ziga es sustituir la figura de la víctima pasiva del sistema patriarcal por un imaginario y una conducta social fuera de las normas que construye a un sujeto liberado, con agencia y deseante. Esta cuestión reaparece en su último libro, *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga*, un ensayo intimista sobre su madre, quien representa a una mujer maltratada con capacidad de resistir, que supera el enfoque de la víctima anulada y dominada<sup>5</sup>.

<5> Los ensayos de Ziga ilustran el cul-de-sac de la autoteoría porque desde la crítica se hace difícil contraargumentar y cuestionar la experiencia personal de la autora: «Fullness of charismatic persona, corporeal receptivity, and affective flooding devise an evanescent plenum that preempts criticism» (Kornbluh, 2024: 115).

## 5. Conclusiones

El mensaje de *Devenir* es un determinismo sociocultural que solo permite el juego camp con la identidad de género, pero la resultante desestabilización de los rasgos de género normalizados vendría a tener una dimensión revolucionaria. En este sentido, sigue la estela de Butler, que apeló a las performances *drag* y *butch/femme* como modelos de la proliferación paródica de géneros para llevar a cabo el proyecto político de dismantlar el binarismo, ya que ponen en evidencia la naturaleza ficticia del género y el sexo (2007: 268-269). Pero se ha cuestionado el potencial subversivo de esta crítica a la visión esencialista de las normas de género, debido a que se basa en una versión del género procedente de la teoría gay-lésbica distinta a la de las teóricas feministas: «Quienes se consideran muy alejadas de los escabrosos detalles de la opresión de las mujeres han redescubierto el género como juego» (Jeffreys, 1996: 148). Sea como fuere, la formulación butleriana de la performatividad de género tiene resonancias con el camp, que «es el amor a lo no natural: el artificio y la exageración» (Sontag, 1984: 303), y con la autoteoría posmoderna, que representa el «yo» de manera performativa y autoconsciente (Fournier, 2021: 6).

Como se ha dicho, la identidad de puta sirve a Ziga y sus amigas para construir subjetividades *femmes*, trans y *genderqueer* que socavan el sujeto mujer y los límites de la experiencia femenina en el terreno de la sexualidad. Para Robertson, el camp feminista del cabaré y la mascarada es una estrategia de las mujeres de clase trabajadora para apelar a una expresión de género alternativa, que desafía el papel de las mujeres en la esfera económica y relativiza

el discurso feminista (1999: 279). También la autoteoría permite que quienes han sido marginalizados tengan acceso a la práctica de teorizar y redefinan lo que significa teorizar (Fournier, 2021: 26). Pero esta fórmula ofrece un acceso directo y no mediado a la realidad enfatizando lo subjetivo y lo singular, lo cual dificulta la construcción de una crítica colectiva. De acuerdo con Kornbluh, el estancamiento actual de la producción y la consecuente aceleración de los procesos de circulación promueven el realismo de la inmediatez propio de la autoteoría, que bloquea la representación, la abstracción y el distanciamiento crítico. Además, en el autoteorismo confluyen las transformaciones en los modos de producción de teoría y el auge del género personalista de la autoficción proporcionando un medio de expresión a profesionales intelectuales expulsados de la universidad y otras instituciones, quienes buscan reconocimiento fuera de los circuitos académicos (Kornbluh, 2024: 117).

Por último, cabe señalar que la autorrepresentación de un «yo» estigmatizado y la exaltación del individualismo en *Devenir*, a pesar de interpelar a un colectivo, revelan un desinterés por el compromiso político para el cambio social, que es propio de la condición posmoderna y del abandono de los proyectos universalistas del pasado. No obstante, a diferencia de la aspiración emancipatoria de las feministas, quizás la propuesta transgresora de una hiperfeminidad vinculada a lo camp y al juego artificial resulta atrayente porque «presenta el feminismo como diversión y no como un reto irritante» (Jeffreys, 1996: 148). Asimismo, la celebración de la feminidad hiperbólica y de las prácticas sexuales disidentes tiene puntos de conexión con la cultura posfeminista de los medios y la ideología neoliberal sobre los efectos liberadores de las elecciones estéticas, deseos y conductas. Estas decisiones personales, gracias al proceso de la subjetificación sexual, son experimentadas de forma emancipadora, aunque reproduzcan lo esperable para las mujeres dentro de la cultura hegemónica patriarcal.

## Bibliografía citada

AMORÓS, C. (1997): *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*, Madrid: Cátedra.

BRAIDOTTI, R. (1993): «Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject», *Hypatia*, vol. 8, 1, 1-13.

BUTLER, J. (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.

COBO, R. (2019): «La cuarta ola feminista y la violencia sexual», *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 22, 134-138.

COCHRANE, K. (2013): «The Fourth Wave of Feminism: Meet the Rebel Women», *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>>, [01/05/2024].

- CHAMBERLAIN, P. (2017): *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Londres: Palgrave Macmillan; Nueva York: Springer International Publishing AG.
- DE LAURETIS, T. (1990): «Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness», *Feminist Studies*, vol. 16, 1, 115-150.
- DELEUZE, G. y GUATTAR, F. (1980): *Mille Plateaux (Capitalisme et schizophrénie)*, París: Minuit.
- DE MIGUEL, A. (2019): *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*, Madrid: Cátedra.
- EKIS EKMAN, K. (2015): *El ser y la mercancía. Prostitución, vientres de alquiler y disociación*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- FLORENCHIE, A. y MULLAY, L. (2022): «La irresistible rebeldía del goce», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12, 5-15.
- FOURNIER, L. (2021): *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge: The MIT Press.
- GALINDO, M. y SÁNCHEZ, S. (2007): *Ninguna mujer nace para puta*, Buenos Aires: Lavaca.
- GILL, R. (2008): «Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising», *Feminism & Psychology*, vol. 18, 1, 35-60.
- HARAWAY, D. (1991): *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nueva York: Routledge.
- JEFFREYS, S. (1996): *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, Madrid: Cátedra.
- KORNBLUH, A. (2024): *Immediacy, Or, The Style of Too Late Capitalism*, Londres/Nueva York: Verso.
- LABRADOR, G. (2017): «¿En estado crítico? Sobre ciertas formas de escritura ensayística actual y sobre las mutaciones de la cultura peninsular contemporánea que las han hecho posibles», *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 1, 43-62.
- MELONI, C. (2021): *Feminismos fronterizos. Mestizas, abyectas y perras*, Madrid: Kaótica Libros.
- MCROBBIE, A. (2004): «Postfeminism and popular culture», *Feminist Media Studies*, vol. 4, 3, 255-264.
- MIRA, A. (2004): *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona: Egales.
- MIRIZIO, A. (2012): «Más allá del feminismo: A propósito de “ficciones autopolíticas” o “autoteorías”» en Vera Rojas, M. T. (ed.), *Nuevas subjetividades/sexualidades literarias*, Barcelona: Egales, 173-179.
- MUNRO, E. (2013): «Feminism: A Fourth Wave», *Political Insight*, vol. 4, 2, 22-25.

POSADA, L. (2020): «Las mujeres y el sujeto político feminista en la cuarta ola», *IgualdadES*, 2, 11-28.

PRECIADO, B. (2008): *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa-Calpe.

RED PUTABOLLONEGRATRANSFEMINISTA (2010): «Manifiesto para la insurrección transfeminista», *Arte nuevo*, <<http://arte-nuevo.blogspot.com/2010/01/manifiesto-para-la-insurreccion.html>>, [01/05/2024].

ROBBINS, J. (2009): «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: *Plumas de España*, de Ana Rossetti», *Lectora*, 15, 135-158.

ROBERTSON, P. (1999): «What Makes the Feminist Camp?» en Cleto, F. (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 266-282.

ROMERO, C. (2019): «Desatar el deseo» en Vila Núñez, F. y Sáez del Álamo, J. (eds.), *El libro del buen [A]mor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 121-135.

SONTAG, S. (1984): «Notas sobre lo camp», *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral.

TRUJILLO, G. (2009): «Del sujeto político *la Mujer* a la agencia de *las (otras) mujeres*: el impacto de la crítica *queer* en el feminismo del Estado español», *Política y sociedad*, vol. 46, 1 y 2, 161-172.

VALCÁRCEL, A. (2021): *Ahora, feminismo. Cuestiones candentes y frentes abiertos*, Madrid: Cátedra.

WITTIG, M. (1985): «The mark of gender», *Feminist Issues*, vol. 5, 3-12.

ZIGA, I. (2009a): *Devenir perra*, Barcelona: Melusina.

ZIGA, I. (2009b): *Un zulo propio*, Barcelona: Melusina.

ZIGA, I. (2009c): «¡Queer es compartir!», *Parole de Queer*, <<https://paroledequeer.blogspot.com/p/itziar-ziga.html?m=0>>, [01/05/2024].

# #31

## EL SIMBOLISMO EN EL ÚLTIMO CINE SOCIAL ESPAÑOL: FIGURAS Y GÉNEROS DE LA MÁS ABSOLUTA REALIDAD

Antonio Viñuales Sánchez

*Universidad de Zaragoza*

<https://orcid.org/0000-0002-0201-5973>

Artículo || Recibido: 31/01/2024 | Aceptado: 18/04/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.5

[avinuales@unizar.es](mailto:avinuales@unizar.es)

Ilustración || ©Raquel Pardo Álvarez – Todos los derechos reservados

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





**Resumen** || Las consecuencias de la crisis de 2008 son un tema predilecto de las películas de denuncia social. Por su interés en lo actual se las tilda de realistas. El último cine social español, empero, destaca por el uso de procedimientos simbólicos aparentemente opuestos al realismo, con los que aspira a representar una realidad más profunda que la que emana de los contenidos de la actualidad. Proponemos una comprensión más completa de este cine y sus simbolismos a través del análisis de un número representativo de películas y sirviéndonos de tres herramientas: una teoría del simbolismo moderno que va más allá de la dupla realismo-simbolismo, un catálogo de símbolos y una teoría de los géneros basada en la forma del contenido simbólico.

**Palabras clave** || Simbolismo | Realismo | Cine social | Figuras | Películas de crisis

### **El simbolisme en l'últim cinema social espanyol: figures i gèneres de la més absoluta realitat**

**Resum** || Les conseqüències de la crisi de 2008 són un tema predilecte de les pel·lícules de denúncia social. Pel seu interès en l'actual se'ls titlla de realistes. L'últim cinema social espanyol, però, destaca per l'ús de procediments simbòlics aparentment oposats al realisme, amb els quals aspira a representar una realitat més profunda que la que emana dels continguts de l'actualitat. Proposem una comprensió més completa d'aquest cinema i els seus simbolismes a través de l'anàlisi d'un nombre representatiu de pel·lícules i servint-nos de tres eines: una teoria del simbolisme modern que va més enllà de la dupla realisme-simbolisme, un catàleg de símbols i una teoria dels gèneres basada en la forma del contingut simbòlic.

**Paraules clau** || Simbolisme | Realisme | Cine social | Figures | Pel·lícules de crisi

## **Symbolism in Recent Spanish Social Film: Utterly Realist Figures and Genres**

**Abstract** || The 2008 crisis is a favourite subject of social films. They are called realist because of their interest in the present. However, the latest Spanish social cinema stands out for its use of symbols with which it aspires to represent a deeper reality than that which emanates from the contents of current affairs. We propose a more complete understanding of this symbolic social cinema by analysing some of its films and using three tools: a theory of modern symbolism that goes beyond the realism-symbolism opposition, a catalogue of symbols, and a theory of genres based on the form of symbolic contents.

**Keywords** || Symbolism | Realism | Social cinema | Figures | Crisis films

## 0. Introducción<sup>1</sup>

Desde 2008, el cine de denuncia social español ha tenido en la gran crisis económica uno de sus temas centrales. Existe desde entonces un buen número de películas cuyo objetivo ha sido reflejar sus consecuencias devastadoras con el mayor grado de profundidad. Por la concurrencia de distintos rasgos como la centralidad de la temática recién citada, la atención exclusiva a las clases más desfavorecidas, así como por la acentuación de toda una serie de estrategias técnicas —como el plano secuencia, el amateurismo actoral, la improvisación, el documentalismo, entre otras— que han sido característicos de los movimientos realistas clásicos, podría tildarse a estas películas de realistas. Ahora bien, existe otro tipo de estrategias de orden alegórico o simbólico cuyo uso es también absolutamente común e incluso central en este cine español de denuncia social. Y es que buena parte de estas películas destacan por el número, la densidad y la profundidad de sus símbolos.

Esta profundidad simbólica parece, empero, contradictoria a la luz de categorías como la oposición clásica realismo-simbolismo que la teoría cinematográfica hereda de la filología y la historia literaria. Según esta lógica dual que regiría las dinámicas artísticas desde el siglo XIX, el realismo sería lo propio del arte que pretende el mayor grado de verismo en la representación de lo real, mientras el simbolismo —también llamado modernismo— sería, por oposición al anterior, un sinónimo de escapismo, desinterés y huida de la realidad. El cine del que nos ocuparemos en este estudio revela, como pocos, la insuficiencia de tales categorías. Y lo hace porque tiene un alma dual y —solo en apariencia— contradictoria: no renuncia a la preocupación social típica del realismo —su temática son los grandes problemas de la actualidad— y tampoco a una inusitada riqueza alegórico-simbólica. Esta aparente contradicción está reclamando unos instrumentos superiores de comprensión que no muestren como incompatibles las estrategias simbólicas con la reflexión sobre la realidad.

Nuestro objetivo es ofrecer una comprensión algo más ajustada de los nuevos caminos alegóricos que adopta el cine de temática social, más allá de la oposición realismo-simbolismo. Analizaremos una serie representativa de películas del nuevo cine social simbolista y movilizaremos para ello tres herramientas: la primera es un nuevo marco teórico sobre la imaginación moderna que tomaremos de los estudios de Beltrán Almería (2017). Su teoría del simbolismo moderno invita a superar las «antinomias del realismo» —según la expresión de F. Jameson (2018)— considerándolo como una modulación del simbolismo: el realismo es el «simbolismo que emana de la actualidad» (2019: 76). Es decir, que el realismo no sería un método de representación del mundo opuesto al simbolismo, sino más bien un tipo de simbolismo caracterizado por tomar sus contenidos del mundo actual —el mundo de los vivos—, así como por respetar las leyes que rigen la causalidad del mundo real.

<1> Este artículo ha sido producido en el marco del Grupo de Investigación H30\_23R: GENUS.



Nos proponemos además revelar la unidad y el relevante papel cultural del simbolismo moderno en estas películas. Partiremos de la idea de que el simbolismo es el gran contenido del arte moderno que las obras expresan mediante un catálogo de figuras reconocibles —nuestra segunda herramienta— de gran densidad significativa, y abiertas a la reelaboración individual.

Además, propondremos una clasificación más satisfactoria —a nuestro juicio— de estas películas sociales. A diferencia de la teoría clásica de los géneros cinematográficos, que se basa en elementos como los temas, los personajes o los estilos para proponer sus géneros, nuestra idea es obtener una malla clasificatoria a partir del simbolismo predominante en cada una de las películas.

## **1. Un nuevo marco teórico para la imaginación moderna**

### **1.1. Una nueva teoría del simbolismo moderno**

Que el simbolismo es un contenido clave de la Modernidad artística y uno de los objetos principales de estudio por parte de las distintas teorías de las artes no es una novedad. Los diccionarios de símbolos son habituales en los estudios literarios y artísticos, y autores como G. Bachelard, G. Durand o C. G. Jung les han dedicado obras monumentales. Ahora bien, menos frecuente es acometer ese estudio de modo sistemático y objetivo, con el doble fin de reconocer el papel cultural y social de cada uno de esos símbolos —su motor externo—, al tiempo que se desvelan las leyes de su funcionamiento interno. Tal estudio, en el que nos basamos en este punto, ha sido una tarea para la filosofía de la imaginación. Distintos pensadores lo han iniciado, pero pocos le han dado una imagen acabada. Podemos citar los estudios estéticos de G. Bueno, quien sentó las bases de un estudio filosófico de la imaginación artística y de su simbolismo. Sugirió la prioridad del plano simbólico para una filosofía de las artes (1980), se opuso al principio mimético que considera las obras artísticas como imitación de la realidad (García Sierra, 2000: 658) y denunció la consideración de la imaginación como expresión de la subjetividad (García Sierra, 2000: 653).

Una línea análoga ha seguido Beltrán Almería (2017 y 2021). Su punto de partida ha sido también una crítica de los tres principios que han sustentado las teorías del arte modernas: la consideración del arte como imitación de la realidad, como aspiración a la belleza y como expresión del espíritu de la época. Como contrapartida, ha ofrecido una teoría del simbolismo moderno que tomamos como marco comprensivo y que invita a entender dicho simbolismo como la clave que desbloquea la comprensión del sentido de las obras de arte modernas, así como su agrupación en géneros. La exponemos ahora de forma resumida.

La Modernidad —Dostoievski la llamó «era del hombre-dios» (2018: 850)— trae consigo un reto ante el que el hombre no se ha enfrentado antes: «suplicar a Dios al timón de la nave universal» (Beltrán Almería, 2021: 38) y gobernar el mundo mediante valores estrictamente humanos. Ante la enormidad de este desafío, el género humano responde mediante una suma de principios con los que va a vertebrar sus sociedades, junto con herramientas artísticas con las que va a traducir las nuevas necesidades sociales. Tales principios son la igualdad y la libertad. Las sociedades modernas son sociedades de individuos libres e iguales. Pero para caminar en pos de la unificación humana —el otro gran reto del *sapiens* moderno (Harari, 2014: 185 y ss.)— son necesarias nuevas herramientas imaginativas de orden superior a las alumbradas anteriormente: entre las más valiosas están las artes, que ofrecen en la Modernidad nuevas imágenes para la reflexión y la cohesión social (Harari, 2014: 38).

Esta idea sobre las artes choca con otra mucho más extendida, que las entiende como expresiones de la libre imaginación individual. Juego y libertad son el fundamento de la imaginación: así lo entendió I. Kant hace algo más de dos siglos (2007: 130) y así suele entenderse mayoritariamente. La propuesta que seguimos aquí es opuesta y es fruto de entender el simbolismo como el gran contenido reflexivo y cohesionador de la imaginación moderna. Este simbolismo está sometido a unas leyes o principios por los cuales se articula mediante dos tipos de figuras: los símbolos y los géneros simbólicos. Ambos pertenecen a lo que llamaremos *plano alegórico* de las obras de arte: los símbolos serían los contenidos de este plano, y los géneros actuarían como la forma artística de tales contenidos —Bajtín la denominó «forma del contenido» (1989: 60 y ss.)—. Lejos de ser arbitrarios, ambos elementos siguen un principio evolutivo de autonomía relativa (Viñuales Sánchez, 2023b: 295) según el cual son respuestas a las grandes demandas culturales de la macroetapa a la que pertenecen —la Modernidad y sus grandes crisis y metas emancipatorias—, respetando a su vez una serie de leyes internas de las artes en las que se insertan.

Centrándonos ahora en el simbolismo moderno, este puede ser descrito como el mayor esfuerzo de fusión del capital de imágenes de las etapas anteriores. Esta síntesis de la imaginación tradicional y la premoderna implica:

la disolución de la frontera entre la seriedad y la risa, la desaparición de la noción legendaria del tiempo en favor de una noción de la actualidad ampliada hacia el pasado y hacia el futuro, la expansión de la tensión dramática hermética al conjunto de la imaginación literaria, el vuelco en la jerarquía de los géneros elevados [...], la aparición de géneros nuevos [...] y un nuevo proceso de mistificación de los géneros del discurso literario. Y su dimensión más positiva es la aparición de un nuevo simbolismo que abre al futuro la imaginación moderna (Beltrán Almería, 2021: 175).

Procederemos ahora a la caracterización de los símbolos modernos. En cuanto a su origen artístico los hay de dos tipos: o son reescri-

turas de símbolos anteriores o son de factura moderna. Ambos son respuestas a distintos retos culturales de la Modernidad que no se han dado con anterioridad. Si nos fijamos en su sentido, una diferencia con los símbolos prehistóricos y premodernos está en que amplían al máximo la distancia entre su sentido literal y su sentido profundo. Otra característica esencial es que son imágenes de gran síntesis: aúnan la magia —la imaginación moderna la recupera de la imaginación tradicional—, la crueldad —el mundo moderno es un escenario de lucha, frecuentemente entre humanos—, la risa —la alegría es precisa ante un mundo en ruinas y es frecuente la construcción de figuras utópicas—, lo sublime —las grandes ideas, valores y emociones— y lo ridículo. Como figuras sincréticas, son duales y expresan una contradicción esencial al ser humano moderno que hace compatibles en una misma figura supremas cantidades de debilidad junto a toneladas de creatividad e inteligencia, el utopismo y lo demoníaco, y los más altos ideales junto a la más hedionda degradación —como ya señalara Dostoievski (2018: 912)—. Para terminar, cabe señalar que —así lo ha apuntado C. Cruz refiriéndose al campo artístico del cine (2014: 141 y ss.), aunque esta afirmación puede extenderse a la imaginación moderna en general— los símbolos modernos dejan un generoso espacio a la elaboración del autor sin el cual el arte pecaría de falta de innovación.

## 1.2. Un breve catálogo de los símbolos modernos

Una lista de los principales símbolos modernos incluye la crisis, el viaje, la educación, la destrucción de la tierra natal, la ciudad infernal, el humorismo, el hombre inútil y el andrógino (Beltrán Almería, 2017: 363 y ss.). Los tres primeros son imágenes de la creación de la identidad del personaje, los dos siguientes son sus espacios, la risa es una actitud ante el mundo, mientras los dos últimos son las grandes figuras del hombre para la imaginación moderna. Junto a estos, conviven imágenes premodernas mínimamente renovadas como las costumbres y la vida cotidiana, así como figuras de la risa como el tonto y el loco.

Comenzando por los métodos alegóricos de creación de la identidad, la crisis es su gran símbolo. Es la nueva imagen de la metamorfosis, que fue la fuente de las ceremonias de paso tradicionales. Su base es mágica: la transformación. Representa el cambio repentino de identidad del personaje como fruto de los giros inesperados de la vida, de los grandes valores disfrazados de casualidades. Concentra las esperanzas puestas en un horizonte nuevo ante un mundo en ruinas por la falta de valores. La crisis de 2008 es un sustrato inigualable para situar en el centro del cine de denuncia social el simbolismo de la crisis de sus personajes. Esta figura alegórica describe una cadena semántica arquetípica que va del pecado a la culpa, y de ahí a la expiación que conduce a una vida nueva. La crisis puede regenerar al personaje en su variante utópica, pero también arruinarlo. Pese

a apoyarse en un sustrato histórico —como la crisis de 2008—, su esencia es el tiempo de los valores. Se rige por la llamada «ley de la necesidad» que la imaginación moderna rescata del imaginario tradicional: viene a decir que si algo es necesario sucederá. Lo milagroso terminará por imponerse (Beltrán Almería, 2017: 45 y ss.). Es, en definitiva, la imagen del castigo por la culpabilidad o la metamorfosis regenerativa.

El viaje es un motivo de amplia presencia desde el final de la prehistoria. Son argumentos universales los viajes en busca del tesoro, de retorno al hogar y para fundar una nueva patria (Balló y Pérez, 2010: 15-54). La imaginación moderna concibe el viaje como la construcción de una identidad mediante un cambio de conciencia: es la respuesta estética al vértigo del progreso moderno. No representa un proceso de crecimiento —como la educación— ni es una regeneración o un hundimiento por una actuación culpable —como la crisis—. Representa un conflicto, un choque que obliga a dar un salto en la conciencia.

La destrucción de la tierra natal es la inversión de la imagen de este espacio que tenían las culturas tradicionales: del paraíso se pasa al infierno. Esta destrucción suele conllevar la de la familia, que se representa modernamente en su descomposición por el impacto de los hechos históricos. Una imagen urbana de la tierra natal destruida es la ciudad infernal en la que no es posible ni la vida moral, ni inteligente ni saludable. Este simbolismo infernal debe conectarse también con el motivo general del descenso a los infiernos (Balló y Pérez, 2010: 291-300), que desde el Neolítico tiene gran presencia en las artes.

La educación es el método de construcción de la identidad más realista de este catálogo, junto a la ciudad infernal y a la destrucción de la tierra natal —el resto se proyecta hacia un futuro abierto e impredecible—. El mundo moderno no se concibe sin educación. Educarse es, según Bajtín (2019: 117), humanizarse, introducir el mundo y la humanidad en el individuo. Aunque el autoconocimiento es un argumento extendido desde antiguo (Balló y Pérez, 2010: 249 y ss.), artísticamente no es concebible la educación con anterioridad a la Modernidad. La educación se muestra simbólicamente como un progreso necesario de conciencia —con distintas etapas y momentos vitales—, forzado por un cambio de época como el producido a raíz de las grandes crisis históricas.

La pérdida del sentido de la vida propia de las épocas de crisis es enfrentada con frecuencia por los autores mediante una actitud humorística. Esta actitud es la base del simbolismo humorístico y de sus géneros. La actitud más ligera es propia de la comedia, que propone como alternativa el entretenimiento. Una actitud superior, aunque destructiva, es la de la sátira, que se basa en la crítica de nuevos tipos sociales y en la réplica a la educación. La forma supe-

rior del simbolismo humorístico moderno corresponde a la menipea, que incluye figuras tradicionales e imaginación libre heredada del imaginario prehistórico.

Vayamos ahora con las figuras. El hombre inútil es el arquetipo masculino moderno: las enormes tensiones que soporta el hombre moderno llevan a esta figura hacia la perplejidad, la inacción. El hombre inútil combina grandes dosis de creatividad con la tontería y la ingenuidad. Es un ser pasivo que se empantana en disquisiciones improductivas. Son variantes suyas el apático, el ideólogo, el inmaduro, el soñador y el artista sin inspiración. Se siente esta figura atraída por la imagen arquetípica de la mujer moderna: la nueva mujer o el andrógino, con quien forma una dupla en las novelas y en el cine (Viñuales Sánchez, 2023a: 93 y ss.). Reúne el andrógino los mejores atributos que la imaginación premoderna separó en géneros: es una mujer activa, fuerte y libre. Representa las esperanzas puestas en el género femenino como timón de los cambios necesarios en las nuevas sociedades. Es el centro de nuevas imágenes de la familia —son frecuentes las monoparentales— y establece un arraigo nuevo en la naturaleza: es por todo esto una figura utópica. La atracción que por ella siente el inútil lo conduce a su hundimiento cuando es destructiva —la *femme fatale*—, o a su regeneración cuando es luminosa —una expresión del argumento universal del amor redentor, según Balló y Pérez (2010: 142-155).

### 1.3. Los géneros modernos

Las teorías clásicas de los géneros suelen situar como centro de estos últimos diferentes materiales con los que se conforman las obras de arte. Los elementos estrella sobre los que esta visión construye sus géneros son los contenidos literales —temas, argumentos y personajes, principalmente— y los compositivos —las técnicas y los estilos—. Los estudios fílmicos no son una excepción a esta visión tradicional. Bordwell y Thompson la representan fielmente cuando afirman que cualquiera de estos dos tipos de elementos —literales o compositivos— es válido para constituir un género en torno a sí (1995: 81 y ss.).

Nuestra propuesta no persigue la impugnación de este juicio clásico sobre la construcción de los géneros. En lo que respecta a los cinematográficos, ha afirmado Rick Altman que los géneros son procesos históricos (1996: 85 y ss.) y también construcciones socioeconómicas que persiguen el reconocimiento por parte de los espectadores (1996: 197 y ss.). Esto es, que juegan un importante papel en la cohesión de las sociedades de masas. Debido a esto, los grandes estudios han tenido un papel crucial en la conformación de los llamados géneros clásicos, y todavía se facturan meritorias películas de géneros clásicos como el *noir* o el *wéstern*, modelos que han experimentado una sorprendente evolución.

A nuestro juicio, sin embargo, es necesario considerar que a los elementos citados anteriormente han de sumarse los símbolos como contenido estructurador de nuevos géneros. Proponemos, en suma, atender a la existencia de *géneros simbólicos* que tendrían como centro un símbolo alrededor del cual girarían el resto de sus contenidos. Estos géneros simbólicos convivirían, a su vez, con los géneros clásicos en el ecosistema cinematográfico.

## 2. El nuevo cine simbólico español de denuncia social

Desde 2008, el nuevo cine español de denuncia social experimenta un viraje hacia la acumulación de un gran número de símbolos modernos que dan lugar a géneros simbólicos con temática de denuncia social. La razón principal del nuevo protagonismo que adquiere el simbolismo y sus formas en este tipo de películas es que la ruina globalizada y la desvalorización del mundo son desafíos estrechamente conectados con la actualidad, lo mismo que con el futuro de nuestra especie: amenazan con su fracaso. Y el nuevo reto de comprender las razones de este posible fracaso precisa de herramientas más poderosas de reflexión y de cohesión social. Esas herramientas son los símbolos modernos y los géneros simbólicos a los que estos dan lugar. En consonancia con la visión evolutiva y procesual de Rick Altman (1996: 85 y ss.), podemos sugerir que el campo de los géneros cinematográficos se habría ampliado con los nuevos géneros basados en el simbolismo moderno, que responden a los retos de las nuevas crisis con una renovada carga reflexiva, alegórica y representativa.

Por su protagonismo en el nuevo cine de denuncia social, nos fijaremos en los siguientes géneros simbólicos: la película satírica y la menipea cinematográfica, como representantes del simbolismo humorístico; la película de educación —y su parodia— y la película de artista, fundadas en el simbolismo educativo; la película de viajes, centrada en el simbolismo del viaje moderno; y la película de crisis, basada en el simbolismo de la moderna metamorfosis.

### 2.1. El cine social del simbolismo humorístico

El humorismo es una de las dimensiones esenciales de la imaginación moderna. Múltiples estudiosos han dado cuenta de su importancia en nuestra época. Lipovetsky ha tildado a la nuestra de «sociedad humorística» (2000: 136 y ss.). Ante la ruina generalizada del mundo, la risa es un arma compensatoria y comprensiva. Sus símbolos permiten afrontar los retos actuales desde la alegría y la crítica de la actualidad. Ahora bien, las distintas herramientas humorísticas tienen poderes y limitaciones diversas. El humorismo más pegado a la actualidad y a sus fines pragmáticos corresponde a la comedia, que acoge las costumbres y la representación de lo bajo para hacer

reír. Las grandes crisis históricas ofrecen, empero, una posibilidad a la comedia para trascender estos límites mediante el simbolismo satírico, es decir, la crítica de distintos sectores sociales.

Un ejemplo de película satírica centrada en la crisis económica es *El mundo es nuestro* (2012) de A. Sánchez Fernández. Se trata de una sátira de las nuevas costumbres laborales y del sector bancario, a través de una comedia de enredo en la que confluyen diferentes tipos sociales en una sucursal asaltada por un empresario arruinado y unos delincuentes de los bajos fondos. En cuanto comedia, se rinde a la necesidad de la risa —mediante el enredo y las equivo-caciones— y del final feliz. Más interesante es su dimensión satírica y su renovación del tipismo. Sus tipos son variaciones modernas de la figura del tonto y actualizan conocidas figuras costumbristas desde la Antigüedad como el adulador —el director de la sucursal—, el inoportuno —el empresario desesperado y el parado impertinente—, la mujer descontenta con su suerte —la cajera— y el inútil de grandes capacidades intelectuales que languidece tras un empleo menor —el ingeniero informático hipotecado—.

El género humorístico de mayor concentración simbólica es, sin embargo, la menipea, un género milenario y proteico que supera la reflexión de la sátira por erigirse en denuncia total —y no parcial— de una sociedad completa en decadencia. Desde la Antigüedad se ha presentado de formas diversas como el diálogo y el cuento. Hoy lo hace también como película. Célebres menipeas son las obras de Luciano de Samósata, *Los viajes de Gulliver* (1726) de Swift, o *La metamorfosis* (1915) de Kafka. Su esencia es la reunión de todos los géneros del humor, en aras de la crítica más profunda posible de un mundo arruinado y del escándalo de la desigualdad (Beltrán Almería, 2017: 301). La menipea obtiene de las épocas de crisis el músculo para su denuncia, que combina risa, filosofía e imaginación libre —fantástica o absurda—. La gran concentración simbólica de la menipea tiene como centro figuras excéntricas y humorísticas: los locos, enfermos, los hombres inútiles en graves crisis psicológicas, escenarios absurdos y fantásticos cuya libertad permite un grado sumo de confrontación y provocación frente a una civilización que se muestra en su descomposición. No compartir nada con el mundo es el espíritu de la menipea, aunque excepcionalmente puede incluir finales esperanzadores.

Menipeas cinematográficas de denuncia social son *Concursante* (2007) de R. Cortés y *La chispa de la vida* (2011) de A. de la Iglesia. En la segunda, la crisis de un hombre ridículo y su situación absurda permiten reunir y ridiculizar a todos los sectores sociales. El hombre inútil es un creativo publicitario caído en desgracia por la crisis económica, que permite lanzar una invectiva contra las sociedades corruptas que minusvaloran la creatividad y se fundan en la corrupción, la falsa notoriedad y la publicidad. Ante las continuas negativas en sus requerimientos de trabajo se refugia en su pasado y realiza un viaje con una iniciativa curiosa: decide visitar el hotel en el que

pasó la luna de miel, bajo el cual se han encontrado las ruinas de un teatro romano. Allí sufre un accidente que lo deja inmobilizado y se convierte en una curiosidad para los medios de comunicación, dando paso a la crítica de quienes pasan por ese gran teatro del mundo que es una feria esperpéntica de las vanidades —Jiménez González (2021: 106) ha subrayado su relación con el esperpento valleinclanesco, otra forma de presentación de la menipea—. El objetivo es la crítica sin paliativos de un aspecto principal de las civilizaciones modernas: la notoriedad carente de valores. Frente a la opinión pública corrupta y sus demonios, la figura de la madre en lucha contra el mundo corrupto adquiere un papel central y se le ofrece un final esperanzado: la nueva mujer fuerte y libre que surge tras la crisis del hombre ridículo hace posible la resurrección de una familia que parecía destruida.

*Concursante* también tiene como centro a un inútil en caída libre, basado asimismo en una figura tradicional: el tonto-listo. Un profesor de universidad con un contrato precario que es víctima de una estafa grotesca: la dimensión alegre proviene del premio con distintos bienes de lujo; la cruel está en el hundimiento por la falta de conocimientos suficientes para asumir el nuevo patrimonio. Además de un nuevo rico es un dios grotesco: tiene su olimpo —una casa del siglo XVIII— y su cielo —un *jet* privado—, pero su bajeza cultural envenena sus bienes y su destino. Con esto no se construye una simple crítica sectorial de la precariedad universitaria, del mundo financiero, los concursos o las nuevas costumbres. La crisis concentrada de este personaje lo transforma y le proporciona una lucidez radical a través de un enloquecimiento que le permite, desde una posición excéntrica —además de enloquecer es la voz en *off* que narra su peripecia tras haber muerto—, criticar todos los aspectos de la ruina civilizatoria del mundo. Su crisis ridícula y grotesca —es un filósofo-bufón— culmina con la denuncia de la falsedad de un mundo cuyo único valor es la especulación financiera (Villarmea Álvarez, 2018: 20). La esencia de esta menipea es la verdad del muerto-loco que se funde con el humor.

## 2.2. El cine social del simbolismo educativo

El simbolismo de la educación es el centro de películas que también han tratado la penuria económica derivada de la gran crisis. La educación es un requisito indispensable para las sociedades modernas, de ahí la centralidad en su simbolismo (Bajtín, 2019: 95 y ss.). El tiempo de la película de educación —como en el *Bildungsroman*— es el tránsito entre dos épocas, las crisis históricas. El personaje, un ciudadano corriente, introduce mediante un proceso gradual a la humanidad en su interior para afrontar tales cambios. Nos centraremos en tres cintas que ilustran las diferentes variantes del simbolismo educativo: la película de educación y su parodia, y una variante educativa que es la película de artista.



Una singular película con gran protagonismo del simbolismo educativo es *Hermosa juventud* (2014) de J. Rosales. Puede leerse como una denuncia de la precariedad de la juventud actual. Pero tras los elementos de su simbolismo educativo se esconden lecciones superiores. Sus protagonistas, Natalia y Carlos, son dos inútiles. Resulta llamativa la presencia de una mujer inútil. Son una pareja de enamorados de gran belleza, un atributo inoperante con respecto a su enorme carencia de formación y a su ascendencia social baja (Venet Gutiérrez, 2018: 446). Proviene de familias deprimidas, rotas. La destrucción de la familia y la ciudad como un infierno en el que no hay forma de ganarse la vida de forma honrada están presentes. Pero no son el eje que sostiene la película. Lo principal es la apatía de los personajes —una variante del hombre inútil—. Son apáticos atípicos. El apático decimonónico es un señorito cuya única dedicación es distraerse y haraganear. Suele embarcarse en un viaje que no lo conduce a nada. El viaje es un símbolo de un cambio de conciencia que puede ir asociado al aprendizaje. Estos jóvenes son también unos curiosos: deciden rentabilizar su belleza, a falta de conocimientos. Hacen dinero fácil introduciéndose en la industria del porno. Ahora bien, lejos de enarbolar una crítica del acceso al dinero fácil, de la relajación moral o de los nuevos medios, pone esta cinta el acento en la necesidad de una educación para acceder a un futuro mejor. Apatía, falta de formación y belleza no son el mejor equipamiento para el acceso a ese futuro. Aquí cobra gran importancia la creación de una nueva familia mediante el amor, aunque por accidente. Lejos de ser un símbolo realista, el embarazo es un símbolo de futuro ligado a la educación. La nueva familia necesita una conciencia superior para hacerse cargo de la humanidad naciente: una nueva vida de responsabilidades que debe afrontarse mediante una maduración. La transición a un mundo nuevo no tiene solo como fundamento la realidad de la crisis económica y social, sino el aprendizaje que comienza con el amor y la descendencia. A partir de este acontecimiento de simbolismo educativo, Natalia se ocupa también de la educación de su propio hermano y se da entrada al símbolo moderno de la destrucción de la nueva familia: una visión algo ingenua la lleva a abandonar el país para labrar un nuevo futuro en Alemania, lejos de su familia recién alumbrada. Aparece entonces como una mujer fuerte que se libera de las cadenas de su propia familia. Este viaje, con todo, tiene un final amargo que condena a la joven a la prostitución y confirma el simbolismo de la actualidad como el núcleo de esta película de educación.

*El rey tuerto* (2016) de M. Crehuet es un ejemplo de la parodia del simbolismo educativo —la parodia es un método de renovación del simbolismo educativo muy frecuente en el mundo audiovisual (Viñuales Sánchez, 2021: 179)—. El germen es una cena que reúne a dos parejas de tontos aparentemente enfrentadas ideológicamente: la formada por Lidia y David —una ingenua y soñadora enamorada de un policía violento y dogmático— y Sandra e Ignasi —la versión moderna del tonto que es el hípster—. El objetivo final es mostrar

que las posiciones ideológicas que los enfrentan son en realidad dos caras de un mismo fenómeno que en la modernidad plural significa la ridiculez: el dogmatismo. Lidia y David se rinden ciegamente ante las leyes —la ley que permite que David malogre un ojo de Ignasi en una manifestación— y Sandra e Ignasi ante el pensamiento progre. La destrucción de la pareja tras el encuentro con los representantes del hipsterismo es reveladora para Lidia, quien destruye su pareja, en busca de un mundo ideológicamente más abierto. La parodia de la educación surge entonces por la iniciativa ridícula del policía, quien desea reconstruir su matrimonio a través de un aleccionamiento en el mundo moderno proporcionado —bajo amenazas— por su víctima. El resultado es la locura del educando paródico, cuya superioridad intelectual se manifiesta en forma de sabio ridículo consciente de la complejidad ideológica del mundo.

*Ilusión* (2013) de D. Castro es una película de artista. Como la novela homónima —el *Künstlerroman*—, es una suma de biografía y crisis. Un momento de transición histórica coincide con un momento crítico en la carrera de un artista, sumido en un derrumbamiento espiritual y creativo: es un inútil en busca de inspiración. De la crisis puede salir renovado o se hunde irremediamente. *Ilusión* tiene como núcleo a una variante del inútil: el soñador. Posee una creatividad desbordante que es una rémora en las épocas de crisis, que se muestran escépticas ante la innovación. Este artista es un guionista de cine novel que tiene una propuesta ridícula, al tiempo que rompedora e innovadora: un musical sobre los pactos de la Moncloa como receta para animar a una sociedad española hundida moralmente. Es una idea excéntrica y de tonto, pero que esconde una gran lección: la suma de historia, alegría y educación como fundamento estético. Este ridículo guion es rechazado sistemáticamente hasta que un productor enfermo la acepta, pero está inhabilitado para la toma de decisiones. En las sociedades corruptas y arruinadas la verdad es la idea de un loco: la necesidad de alegría para superar la crueldad del mundo. El simbolismo del inútil está aquí conectado con el del afán: el afán del hombre moderno que desea ser dios y conquistar el mundo, pero cuya grandeza debe enfrentarse a sus debilidades. Tales pretensiones chocan con la felicidad hogareña. Las limitaciones de este inútil no están solo en su creatividad ridícula, sino en su inmadurez, de ahí que sea repelido por la mujer activa, que pretende crear una familia. La destrucción familiar amenaza de nuevo al inútil que, tras el fracaso de su proyecto cinematográfico y de sus sueños —ridículos— de grandeza, termina optando en una transformación final mediante la forja de una nueva familia.

### 2.3. El cine social del simbolismo viajero

*El olivo* (2016) de I. Bollaín es un ejemplo de película simbólica que gira en torno a un viaje y a la destrucción de la tierra natal y de la familia. La protagonista es un andrógino: Alma, una joven que esconde, tras

su inmadurez, los mejores valores que pretenden regenerar a una familia. A la vez, pretende superar una crisis de identidad mediante la vinculación del pasado con el futuro: su objetivo es conquistar su destino mediante la recuperación de la relación con la tierra natal simbolizada por su abuelo y un olivo milenario (Corujo Martín, 2017: 229). Ese olivo es la imagen de un pasado idílico en el que la familia —sobre todo el abuelo— y la tierra aparecen vinculados. La base de esta película de crisis familiar y de viaje es esa descomposición de la familia y de su unión con su tierra, causadas por el avance del capitalismo: el mundo abierto convierte el espacio familiar en un infierno. La familia es una víctima de la crisis, pero lo es más de la corrupción de sus valores: tras el hundimiento económico se decide la venta de la tierra y de ese olivo icónico. El mutismo del abuelo y su decisión de dejar de alimentarse son el gran síntoma del mal familiar que motiva el viaje de Alma. La joven entra en conflicto por la enajenación de su familia y el viaje simbólico —para recuperar el árbol— significa el necesario salto de conciencia que la familia debe afrontar para salvarse. Otros personajes rodean al andrógino: son los típicos del realismo de la crisis económica, que dilapidan los valores porque se pliegan ante el monetarismo. La muerte simbólica del abuelo es una penalización cuya respuesta regeneradora es la siembra de un esqueje del olivo.

#### 2.4. El cine social del gran simbolismo o de crisis

La más alta concentración de símbolos corresponde a las películas de crisis. De ahí que las denominemos también como películas del gran simbolismo. Tienen un precedente en la novela del umbral, investigada por Bajtín (2019: 434-435). Se centran en las víctimas de la sociedad, pero su fundamento es el simbolismo crítico —y no el simple tratamiento del tema de la crisis que está tras etiquetas como «*crisis cinema*» (Allbritton, 2014) o «cine de austeridad» (Villarmea Álvarez, 2018)—. A los contenidos antecitados de la crisis debemos añadir sus espacios preferentes: los patios de las casas de vecinos, los recibidores, las calles y las plazas. Allí acontecen «los encuentros, las crisis, las caídas, los aciertos y las grandes decisiones, las regeneraciones. Lo importante de tales actuaciones es que determinan y cambian por completo la vida del personaje —la arruinan o la regeneran» (Beltrán Almería, 2021: 261). Del tiempo del umbral dijo Bajtín que es «un instante que parece como si no tuviera una duración y saliera del curso normal del tiempo biográfico» (2019: 435). Con unos días, unas horas, incluso unos segundos suele bastar. «Su tiempo consiste en la preparación de la crisis y de la ruptura, que se pueden manifestar como locura o como lucidez radical» (Beltrán Almería, 2021: 260). Además, la crisis suele apoyarse en la destrucción familiar o en la humillación pública. Pondremos cinco ejemplos de películas en las que se funden metamorfosis personal y crisis mundial. Las diferencias entre ellas estriban en los distintos pesos de sus símbolos y en su apuesta por superar los moldes realistas.

Tal concentración simbólica no conlleva un alejamiento, empero, de lo real. Bajtín consideró por eso la crisis o el umbral como el símbolo de la más absoluta realidad (2019: 50).

Un primer grupo de cuatro películas supone el primer grado de adopción del simbolismo de la crisis en el marco de contenidos que emanan de la actualidad del cambio de época histórica tras el *crash* de 2008. La primera es *El triste olor de la carne* (2013) de C. Arteaga. Su rodaje en un solo plano secuencia, el amateurismo actoral, la ausencia de sets de rodaje y efectos especiales son indicios de su voluntad de alcanzar un realismo técnico y compositivo, que queda trascendido por su alegorismo crítico. Su tiempo son las horas en las que se prepara la crisis del protagonista, instantes antes de su desahucio. Estas van a cambiar por completo su devenir —el desahucio no es el preámbulo sino el giro final de la trama con el que da un vuelco del destino del personaje (Villarme Álvarez, 2018: 28)—. El peregrinaje nervioso en busca de fondos, la humillación ante sus acreedores y amigos, las conversaciones en el umbral con su esposa se suceden en calles, escaleras, pasillos, portales, gasolineras, en las barras de los bares. Adquiere una centralidad absoluta la mezcla de la culpa inducida por el desahucio y la humillación. El encuentro con el cobrador del frac es definitivo y es la antesala de la última entrada a la casa objeto de desahucio: el último umbral hacia la nueva vida del personaje. El derramamiento de una botella de ginebra sobre el rostro del protagonista es el símbolo final de su renacimiento.

Un paso más allá, y con los desahucios también como subtema encontramos *En los márgenes* (2022), de J. D. Botto. Tres crisis distintas se entrecruzan en una película que reexamina el protagonismo colectivo propio de la película social. El simbolismo aumenta con respecto a la anterior por la suma de tramas y sus entrecruzamientos. El tiempo de estas tres crisis son las veinticuatro horas previas al desahucio de Azucena, una jornada agónica en la que se dirimirá el destino biográfico-familiar de los tres protagonistas. Preside esta jornada el simbolismo de los encuentros, las caídas, las resurrecciones, la deuda como imagen moderna de lo demoníaco, la destrucción familiar y el simbolismo de la transformación y la salvación. Azucena es un andrógino que lucha por su destino mientras su familia se desmorona. Su marido es un hombre inútil: un ideólogo pasivo. Rafa, por su parte, es un paradójico hombre de bien —otro inútil— que se desvive ayudando a los más desfavorecidos mientras su familia se derrumba en instantes decisivos. La batalla que libra contra la ciudad inmoral tiene un saldo positivo en la salvación de la familia inmigrante. El tercer inútil es Germán: su culpa destruye a una familia que le ha prestado el dinero para un negocio fallido. El instante final que concentra el acceso a una nueva vida y reúne las tres crisis es el desahucio de Azucena. La ciudad guarda para ella un horizonte vital nuevo tras cruzar el umbral de su portal y comprobar la solidaridad de sus compañeros.

*Terrados* (2011) de D. Sabini tiene como protagonista colectivo un grupo de inútiles. Son novedades la aparición de la mujer inútil —la secretaria—, algo infrecuente, y el simbolismo de la tierra natal tras la crisis de Leo. Origina su apatía el cierre de su bufete de abogados, tras del cual holgazanea junto a otros amigos en las azoteas de la ciudad. Estos inútiles son un símbolo grotesco: miran desde lo más alto, aunque desde la posición social más baja. La humillación en una entrevista de trabajo es iluminadora para Leo, quien decide romper su relación con su novia para buscar un nuevo destino en el campo. El simbolismo de la crisis como exploración de la libertad personal (Villarme Álvarez, 2018: 26) también es el núcleo de *Matria* (2023) de A. Gago Díaz. Su personaje en crisis, Ramona, es un andrógino. Manifiesta su fuerza y su libertad mediante la rebeldía frente a las instituciones que la atentan —la empresa abusiva, el matrimonio fallido—. En la preparación de su crisis se hace consciente de la realidad mediante casualidades, humillaciones familiares y enfrentamientos laborales. Su metamorfosis se simboliza como casualidad en umbrales como el callejón y la puerta de su domicilio. Símbolos de la transición a una nueva vida son la destrucción de la familia y el viaje final hacia otras tierras.

El último ejemplo de película social de crisis es el menos realista: *Magical Girl* de C. Vermut (2014). La gran concentración simbólica en virtud de la cual se sitúa en un escalón alegórico por encima de las anteriores proviene del entrecruzamiento de las crisis de un andrógino y de dos hombres inútiles, al que se suman el protagonismo del simbolismo mágico, la acentuación de la ley de la necesidad y del grotesco. Veámoslos más detenidamente.

Bárbara es un andrógino paradójico y atípico. Es una mezcla de mujer fatal (Venet Gutiérrez, 2018: 297 y ss.) y mujer inútil, una síntesis grotesca. La esencia de su inutilidad es una apatía irritada por su locura: es una enferma mental cuyo objetivo es distraerse. Su locura la lleva a autolesionarse y a mostrar la degradación moral de la riqueza y de la ostentación desde una posición simbólica y extrínseca. Su dimensión grotesca se completa con la combinación de lo bajo —en el pasado fue prostituta—, la magia —es un imán para los inútiles— y lo sublime —su clarividencia le permite la denuncia de la realidad a través del humor y la humillación—. Su tortuoso matrimonio con un psiquiatra es una imagen del símbolo de la destrucción familiar. Trasciende finalmente este dramático escenario tras una crisis que involucra a Luis y a Damián. En cuanto mujer fatal, ejerce un influjo mágico y destructivo sobre los anteriores. Estos dos inútiles son sendos profesores inactivos. Ambos son distintas caras del mismo victimismo social: aquel al que condenan las sociedades sumidas en grandes crisis de valores, incapaces de reconocer un estatuto digno a la educación. Son distintas caras del funcionario humillado, incapaz de superar su situación. Luis es la faz más realista y melodramática: los recortes derivados de la gran crisis lo han dejado en paro y sobrevive junto a su hija, enferma de

leucemia. Su realismo es superado por la crisis y por su condición grotesca y tragicómica: combina la humanidad del padre que cuida de una moribunda y la curiosidad de tonto que finalmente lo arruina. Desea cumplir un deseo que su hija ha escrito en un diario secreto: vestir el traje de una heroína del manga. Su precio desorbitado lo desespera: piensa en atracar una joyería cuando la casualidad en forma de vómito que proviene de las alturas —una imagen grotesca para la ley de la necesidad— lo desvía hacia el hogar de Bárbara. Tras mantener un contacto sexual y chantajearla con la grabación del adulterio, logra que le proporcione el montante necesario para satisfacer a su hija. La contradicción entre el ideal noble, trágico a la vez que ridículo, contrasta con su degradación absoluta —el chantaje—. La crisis permite ver en los personajes la mezcla de los más nobles ideales con la más honda degradación, de ahí surge la más absoluta realidad. Su persecución del afán ridículo, empero, lo condena: Damián —otra imagen de la ley de la necesidad— lo asesina para certificar su degradación moral. Como Luis, combina la humanidad, —la empatía con la mujer ultrajada por unas prácticas sexuales a las que se ha sometido para conseguir el dinero de las extorsiones a las que Luis la somete— y la crueldad de los asesinatos.

Los momentos —casuales— de la crisis guían en todo momento la trama: Bárbara encuentra a Luis bajo su balcón y después Damián encuentra a Bárbara malherida en su rellano. Los umbrales —las puertas de los domicilios, los balcones, los espejos, las conversaciones telefónicas—, los contenidos mágicos como las correspondencias y las uniones invisibles entre los destinos de los personajes, a los que se añade el simbolismo de los misterios —el secreto oculta el pasado de los personajes y momentos esenciales del presente como las humillaciones sexuales de Bárbara— son también elementos esenciales. Lo que distingue al personaje femenino de sus socios masculinos es el simbolismo de la culpa y la humillación que la conducen a un escenario nuevo: una nueva vida y una nueva relación con su marido de la que renace tras la gran violación —otra imagen grotesca para una resurrección—. La ausencia de culpa condena, sin embargo, a los inútiles en favor del renacimiento de esta paradójica mujer fatal.

### 3. Conclusión

Los nuevos retos surgidos de las últimas grandes crisis civilizatorias precisan de respuestas más contundentes que permitan comprenderlos por su impacto en nuestro presente y en nuestro futuro. El cine de temática social es un ejemplo de esa necesidad y de las estrategias alegórico-simbólicas que se movilizan para cohesionar a nuestra especie de una manera más profunda, y para reflexionar integralmente sobre su evolución —en su presente y su porvenir—. Las artes son las grandes herramientas para la unión social y para la gran interpretación, y su simbolismo es el lenguaje con el que

se articulan. La película de denuncia social es tan solo un capítulo más del protagonismo que las figuras y los géneros del simbolismo moderno adquieren como formas de representar de un modo más penetrante y reflexivo la más cruda realidad. Ambos elementos son una puerta imaginativa a una realidad más profunda porque incluyen todas las contradicciones de la existencia humana, y también porque nos conectan con las grandes dimensiones temporales de nuestro pasado ancestral y del horizonte de nuestros deseos, miedos y expectativas. A su través, el último cine social español trata de postularse como un arte para representar la más absoluta realidad, en un camino en el que se encuentran los valores, la actualidad, la verdad y el destino todavía incierto pero esperanzador de nuestra especie.

### Bibliografía citada

ALLBRITTON, D. (2014): «Prime risks. The politics of pain and suffering in Spanish crisis cinema», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, 1-2, 101-115.

ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, V. (2021): «La crisis económica de 2008 a través del cine español», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 23, 23-45.

ALTMAN, R. (1996): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.

BAJTÍN, M. M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

BAJTÍN, M. M. (2019): *La novela como género literario*, Costa Rica-Zaragoza: Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza.

BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (2010): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona: Anagrama.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2017): *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona: Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2019), «La querrela del realismo» en Vauthier, B. (coord. y ed.), *Teoría(s) de la novela moderna en España. Revisión historiográfica*, Oviedo: Genuveve Ediciones, 67-83.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2021): *Estética de la novela*, Madrid: Cátedra.

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

BUENO, G. (1980): «Imagen, símbolo, realidad», *El Basilisco*, 9, 57-74.

CORUJO MARTÍN, I. (2017): «Un árbol en tiempos de crisis ecocrítica y política ecológica en *El olivo* de Icíar Bollain», *Letras Hispanas*, vol. 13, 1, 221-230.

CRUZ, C. (2014): *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guion de cine*, Barcelona: Laertes.

DOSTOIEVSKI, F. (2018): *Los hermanos Karamázov*, Barcelona: Alba Editorial.

GARCÍA SIERRA, P. (2000): *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*, Oviedo: Pentalfa Ediciones.

HARARI, Y. N. (2014): *Sapiens. De animales a dioses*, Barcelona: Debate.

JAMESON, F. (2018): *Las antinomias del realismo*, Madrid: Ediciones Akal.

JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M. (2021): «Los elementos sociales y políticos de *La chispa de la vida* (2011) de Álex de la Iglesia» en Marcos Ramos, M. (coord.), *Joyas escogidas. Pequeñas (pero grandes) películas en español y en portugués*, Madrid: Editorial Dykinson, 105-119.

KANT, I. (2007): *Crítica del juicio*, Madrid: Editorial Tecnos.

LIPOVETSKY, G. (2000): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama.

VENET GUTIÉRREZ, J. (2018): «No hay tanto pan. El cine español en tiempos de crisis (2007-2016)», *Zaguán* (Universidad de Zaragoza) <<https://zaguan.unizar.es/record/99095>>, [31/01/2024]

VILLARMEA ÁLVAREZ, I. (2018) «Rostros y espacios de la austeridad en los cines ibéricos (2007-2016)», *Iberoamericana*, vol. XVIII, 69, 13-36.

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2021): «La novela cinema como novela corta» en Beltrán Almería, L., Morales-Rivera, S. y Thion Soriano Mollá, D. (coords.), *Novela corta. Teoría e historia*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 169-192.

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2023a): «La alianza “andrógino-hombre inútil” en el cine. Una dupla simbólica para un mundo sin fronteras», *Mitologías hoy*, 23, 86-100.

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2023b): «La parodia en el cine» en Thion Soriano Mollá, D. y Silvestre Miralles. A. (eds.), *El humorismo en sus géneros*, Berlín: Peter Lang, 293-309.

## Filmografía

ARTEAGA, C. (2013): *El triste olor de la carne*, España: Deica Audiovisual.

BOLLAÍN, I. (2016): *El olivo*, España-Alemania: Morena Films-Match Factory.

BOTTO, J.D. (2022): *En los márgenes*, España-Bélgica: Morena Films.

CASTRO, D. (2013): *Ilusión*, España: Producciones Tormenta.

CORTÉS, R. (2007): *Concursante*, España: LaZona-Continental.



- CREUET, M. (2016): *El rey tuerto*, España: Moiré Films.
- GAGO DÍAZ, A. (2023): *Matria*, España: Matriuska Producciones.
- IGLESIA, A. (2011): *La chispa de la vida*, España: Trivisión.
- ROSALES, J. (2014): *Hermosa juventud*, España-Francia: Fredesval Films.
- SABINI, D. (2011): *Terrados*, España: Moviemment Films.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A. (2012): *El mundo es nuestro*, España: Jaleo Films.
- VERMUT, C. (2014): *Magical Girl*, España: Aquí y Allí Films.

# #31

## ENFERMEDAD, TRAUMA Y MEMORIA EN LAS NARCOFICCIONES GALLEGAS

Felipe Oliver

*Universidad de Guanajuato*

<https://orcid.org/0000-0001-9661-9470>

Artículo || Recibido: 15/01/2024 | Aceptado: 21/04/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.6

[fofuent1@hotmail.es](mailto:fofuent1@hotmail.es)

Ilustración || ©Isela Leduc – Todos los derechos reservados

Texto || ©Felipe Oliver – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || En la última década han proliferado las ficciones sobre el narcotráfico en Galicia. Más allá de lo temático, al analizar críticamente las recientes narcoficciones gallegas, emergen una serie de elementos afines: la presencia de enfermedades degenerativas como una metáfora de lo social, la experiencia del trauma, y la obsesión por la memoria individual y colectiva. Este trabajo analiza dichos elementos a través de tres ficciones: la película *Quien a hierro mata* (2019), dirigida por Paco Plaza, la novela testimonial o docuficción *Operación bucéfalo* (2018) de Juan Cal, y la novela *Golpes de Luz* (2021) de Leticia Costas.

**Palabras clave** || Narcoficciones gallegas | Enfermedad | Trauma | Memoria

### Malaltia, trauma i memòria en les narcoficcions gallegues

**Resum** || En l'última dècada temàtica, quan s'ha analitzat críticament les recents narcoficcions gallegues, emergeixen una sèrie d'elements afins: la presència de malalties degeneratives com una metàfora d'allò social, l'experiència del trauma, i l'obsessió per la memòria individual i col·lectiva. Aquest treball analitza aquests elements a través de tres ficcions: la pel·lícula *Quien a hierro mata* (2019), dirigida per Paco Plaza, la novel·la testimonial o docuficció *Operación bucéfalo* (2018) de Juan Cal, i la novel·la *Golpes de luz* (2021) de Leticia Costas.

**Paraules clau** || Narcoficcions gallegues | Malaltia | Trauma | Memòria

### Disease, Trauma, and Memory in Galician Narcofictions

**Abstract** || Drug-trafficking fictions have proliferated in Galicia In the last decade. When critically analysing recent Galician narcofictions, a series of related elements emerge besides the thematic dimension: the presence of degenerative diseases as metaphors for the social, the experience of trauma, and the obsession with individual and collective memory. This work analyses these elements through three fictions: the film *Quien a hierro mata* (2019), directed by Paco Plaza, the testimonial fiction *Operación Bucéfalo* (2018) by Juan Cal, and the novel *Golpes de Luz* (2021) by Leticia Costas.

**Keywords** || Galician narcofictions | Disease | Trauma | Memory

En los últimos años, el narcotráfico se ha vuelto un tema recurrente en las ficciones gallegas. El éxito editorial del trabajo periodístico de Nacho Carretero, *Fariña* (2015) y su ulterior adaptación a la televisión en la serie homónima transmitida en Antena 3 en 2018, abrió un espacio para la proliferación de ficciones sobre el contrabando de cocaína en Galicia. Es justo reconocer que antes de *Fariña* el narcotráfico en el norte de la península Ibérica ya había sido ampliamente documentado por periodistas como Perfecto Conde y Felipe Suárez, y ficcionalizado por novelistas como Carlos Reigosa y Manuel Rivas. Sin embargo, el texto de Carretero despertó el interés masivo que explica el auge de novelas, series de televisión y películas publicadas y distribuidas en los últimos lustros. Este trabajo analiza cómo ha sido representado en la ficción el fenómeno absolutamente real del narcotráfico en Galicia. Lo anterior desde tres formatos distintos: la película *Quien a hierro mata* (2019), dirigida por Paco Plaza, la docuficción *Operación bucéfalo* (2018) de Juan Cal, y la novela *Golpes de Luz* (2021) de Leticia Costas. El objetivo final consiste en localizar, más allá de lo temático, una serie de elementos en común que definen la esencia misma de las narcoficciones gallegas: la presencia de enfermedades degenerativas como una metáfora de lo social, la experiencia del trauma, y la obsesión por la memoria individual y colectiva.

En la película *Quien a hierro mata*, un conocido narcotraficante gallego llamado Antonio Padín ingresa a una residencia para ancianos. El capo padece de una enfermedad degenerativa (nunca se aclara cuál) y conforme transcurre la narración el espectador asiste a un notable deterioro en sus funciones psicomotrices. Y más importante todavía, el espectador asiste a una venganza cruel ejecutada por Mario, el enfermero a cargo de los cuidados de Padín. Lo anterior no es fortuito, en el pasado el hermano de Mario murió como consecuencia de su adicción a la heroína, y el enfermero culpa a Padín por haber inundado Galicia con las drogas que destruyeron a la juventud en general y a su hermano en particular. Así, teniendo a un envejecido e indefenso Padín a su merced, Mario se dedicará a torturarlo física y psicológicamente.

Por su parte, en la novela *Golpes de Luz* (2021) de Leticia Costas, una periodista llamada Xulia regresa a Galicia para cuidar a su madre y para distanciarse del dolor causado por su reciente divorcio. La novela se estructura mediante la intercalación de tres voces narrativas: Luz, Xulia y Sebas, abuela, hija y nieto respectivamente. Como el título mismo lo sugiere, el personaje principal es Luz, una mujer afectada por una condición no del todo clara. En efecto, aunque la anciana fue diagnosticada como esquizofrénica, su hija Xulia afirma que el «diagnóstico foi erróneo e que a medicaron para unha enfermidade que non padece» (Costas, 2021: 117). Al final de la novela, el lector comprende la condición de Luz como el resultado de un profundo trauma originado en un crimen cometido por la propia Luz: el asesinato en defensa propia de su marido, un

poderoso narcotraficante en la Galicia finisecular. En cualquier caso, y al margen de su diagnóstico u origen, la enfermedad de Luz es fundamental en el desarrollo de la novela.

Ambas ficciones comparten entonces ciertos elementos clave: la representación de la vejez y la enfermedad, la obsesión por exorcizar un episodio traumático acaecido años atrás, y la epidemia de heroína en Galicia en la década del noventa del pasado siglo. Estos elementos constituyen la esencia misma de las narcoficciones gallegas, son su marca genérica. En un artículo titulado «Nuevas geografías del narcotráfico; la novela gallega sobre el tráfico de drogas» (2020), analicé con detalle un conjunto de narraciones desde dos ejes centrales, la memoria y la enfermedad. La importancia de la memoria es particularmente visible en las novelas *La marea roja* (2018) de José Manuel del Río y *Vivir sen permiso* (2018) de Manuel Rivas. La primera de ellas tiene como protagonista a un joven contrabandista con un rarísimo síndrome conocido como hipertimesia, condición neurológica que dota a la persona de una memoria autobiográfica ampliada. Por el contrario, en *Vivir sen permiso* el protagonista, Nemo Bandería, padece de Alzheimer. El papel central de la memoria se hace evidente desde el momento mismo en que ambas ficciones se sitúan en los límites de la misma: la incapacidad de olvidar en *La marea roja*, y la imposibilidad de recordar en *Vivir sen permiso*. Ahora, además de la obvia relación entre la memoria y el Alzheimer, la novela de Manuel Rivas (adaptada a la televisión para Telecinco con la actuación de José Coronado en el papel estelar), la condición del protagonista es relevante al tratarse de una enfermedad degenerativa. En ese sentido debemos destacar también al personaje de Andrés en *La marea roja* de José Manuel del Río, un antiguo traficante de tabaco venido a menos durante la transición del contrabando de cigarrillos a la cocaína; Andrés sufre de un cáncer terminal que asume con el estoicismo de quien se siente acreedor a un gran castigo por alguna acción cometida en el pasado. Por último, valga una rápida mención al personaje de Inés, protagonista de la novela *Todo OK* (2012) de Diego Ameixeiras, quien padece una lesión en el nervio ciático que le produce un dolor permanente en la pierna. En la novela de Ameixeiras, Inés espera un juicio por narcotráfico y ante el temor de ir a la cárcel comienza a denunciar a sus compañeros a cambio de amnistía. Aunque la lista de ejemplos podría alargarse el punto, me parece, ha quedado claro: la enfermedad degenerativa es una metáfora recurrente en las ficciones gallegas sobre el narcotráfico. Cineastas y novelistas somatizan en el cuerpo la memoria dolorosa y culpable de una comunidad devastada por el narcotráfico. La metáfora es posible gracias a una larga conceptualización del espacio social como un gran organismo vivo y latente. Dicho con otras palabras, lo social suele ser pensado como un gran cuerpo configurado por la suma de los individuos que integran la comunidad; por consiguiente, el cuerpo del individuo no puede ser pensado como algo aislado, inconexo o excepcional, La presencia recurrente de la enfermedad

en las narcoficciones gallegas tiene entonces un valor colectivo, es la sociedad en su conjunto la que se percibe y se autorrepresenta desde el deterioro y/o el mal degenerativo.

Hablar de narcotráfico en países como Colombia y México implica hablar de una violencia excesiva, indiscriminada y espectacular: ejecuciones a plena luz del día en espacios públicos, cuerpos amputados expuestos en las grandes avenidas o colgados en los puentes vehiculares, civiles asesinados en actos de narcoterrorismo y otros tantos horrores cotidianos Nada de esto ocurre en Galicia<sup>1</sup>. El pasado traumático que los novelistas pretenden exorcizar, el mismo que en el discurso literario es representado alegóricamente desde la enfermedad, apunta en otra dirección: al vacío generacional resultante de la doble pandemia de heroína y VIH. En *Golpes de Luz*, Xulia prepara un reportaje sobre «a evolución do consumo e do tráfico de drogas en Galicia desde os 80 ata a actualidade» (Costas, 2021: 99). Una historia que Xulia en su memoria asocia con la desaparición de su padre: «pensei en que papá marchou xusto no medio do *boom* da heroína en Galicia, coma un can funxido da rabia. Aínda que ambas as cousas non estean directamente relacionadas, non podo evitar facer esa asociación» (Costas, 2021: 42-43). En realidad, ambos eventos están más que relacionados; el padre era un violento narcotraficante al que la madre asesinó para proteger a Xulia y a ella misma. Como corolario, enterró el cuerpo en el jardín de la casa y durante años le hizo creer a la niña (y luego a la adulta) que el padre las abandonó para marchar a la Argentina. Por lo tanto, la memoria familiar de Xulia y el reportaje sobre la evolución y el consumo de drogas en Galicia que ella misma prepara están íntimamente ligados, forman parte de un mismo entramado que poco a poco se irá develando frente al lector. Concentrándonos por ahora en el reportaje, es evidente que cubrir cuarenta años de historia en unas cuantas palabras no es una tarea fácil. A manera de resumen la propia Xulia ofrece las siguientes palabras:

Estamos falando dos primeiros tempos da democracia despois de catro décadas de ditadura, con paro disparado. Así empezaron os rapaces a meterse na descarga do tabaco. Cobraban máis nunha noite descargando ca nun mes de traballo. Iso, ao principio, porque chegaba un momento en que lugar de pagarlles en cartos, os narcos pagábanlles en haxix. Así é como moitos empezaron a consumir. Do haxix pasaron ás anfetaminas, das anfetax ao LSD e, de aí, á heroína (Costas, 2021: 99-100).

El «inocuo» contrabando de cigarrillos en algún momento mutó al tráfico de hachís y heroína, y los jóvenes mutaron de cargadores de fardos a consumidores de drogas duras. Y entonces sobrevino «unha invasión» (Costas, 2021: 100), y cientos de jóvenes comenzaron a caer

como moscas: había semanas en que nalgunhas vilas galegas se enterraban tres ou catro mozos. Os que non morrían da sida morrían de sobredose ou por inxectaren heroína adulterada. Cuadrillas enteiras

<1> En un artículo titulado «Tres tesis sobre las narcoficciones gallegas» (2023), propongo la ausencia de violencia como un componente diferenciador entre las narcoficciones gallegas y las latinoamericanas.

de tíos que apenas llegaban a los treinta años, ocupando nichos que no les correspondían (Costas, 2021: 101).

Unos de esos jóvenes es el hermano de Mario, el enfermero de *Quien a hierro mata*. Como fue señalado con anterioridad, en el *thriller* cinematográfico de Paco Plaza un antiguo capo ingresa a una residencia de ancianos para recibir la atención médica que su delicada salud exige. El jefe de enfermeros, sin embargo, tiene otros planes; primero suspende su medicación para acelerar el avance de la enfermedad, posteriormente agrega lejía en su dieta para producirle dolores estomacales y vomito compulsivo y, por último, lo vuelve adicto a la heroína. Pero lejos de encontrar algún tipo de paz en la venganza, las acciones de Mario se revierten en su contra. A pesar de su notable deterioro, Padín consigue entrevistarse con su abogado y modifica su testamento heredándole toda su fortuna al hijo nonato de Mario. En la parte final del filme, los hijos de Padín arremeterán contra la familia del enfermero. La última escena es tan cruel como sugestiva: Mario vuelve a casa para descubrir el cadáver de su esposa Julia con el bebé prendado del pecho, todavía succionando para alimentarse. En el último encuadre el espectador observa un hilo de sangre deslizándose por la superficie del seno hasta casi llegar al pezón, dando a entender que en cualquier instante el bebé comenzará a beber la sangre de su madre mezclada con la leche. El simbolismo es claro: el hijo nace condenado por un conflicto originado en la generación que le antecede. De ahí que beba leche con sangre como alegoría de una sociedad marcada por un pasado traumático que los padres no han logrado resolver, confrontar o conciliar.

Las narcoficciones gallegas conceden un espacio central a la memoria acaso como un intento por comprender la fisura social y generacional derivada por la irrupción y auge del narcotráfico en la última década del pasado siglo. En un estudio titulado *Tiempo de ruptura*, Jörn Rüsen define el trauma histórico en los siguientes términos:

El trauma es una crisis que destruye el marco de referencia de la formación del sentido histórico y no permite dicha formación en otro marco que pudiera cumplir la misma función que el marco destrozado. El trauma puede denominarse crisis catastrófica, y así diferenciarse de otros tipos de crisis (Rüsen, 2014: 353).

La crisis catastrófica generada por la muerte de miles de jóvenes a consecuencia de sobredosis y/o VIH impide la formulación de un relato histórico coherente en torno al narcotráfico en Galicia. No basta con que los grandes capos de la cocaína, cuyos nombres son hartamente conocidos, eventualmente hayan sido encarcelados para crear un nuevo marco de referencia que de algún modo ajuste cuentas con el pasado. De acuerdo con Rüsen,

Una crisis catastrófica destruye la posibilidad de la conciencia histórica de reelaborar la contingencia en una historia llena de sentido y significado. En este caso, son retados los principios fundamentales de la formación de sentido, principios que garantizan la coherencia de la

narración histórica [...] Por esta razón resulta imposible darle un lugar en la memoria a quienes padecen esta crisis. Cuando acontece una crisis catastrófica, enmudece la lengua del sentido histórico. La crisis se vuelve trauma (Rüsen, 2014: 354).

Existen muchas preguntas sin respuesta y no pocas contradicciones en las discusiones sobre el narcotráfico en Galicia. Por dar sólo un ejemplo sobre la falta de coherencia que impide la formación de sentido y significado en el caso que ahora nos convoca, es válido preguntarse por qué las acciones legales se enfocaron en los traficantes de cocaína cuando la droga que arrasó con los jóvenes fue la heroína. En su autobiografía titulada *Oubiña, toda la verdad*, el conocido narcotraficante Laureano Oubiña (personaje importante de la famosa serie de televisión *Fariña*) afirma lo siguiente:

El hecho de que la heroína fuese la causante de miles de muertes no implica una mayor penalización para sus traficantes. Al contrario, la mayoría no están clasificados FIES, reciben un trato de privilegio en la cárcel y no se activa ninguna alarma social cuando salen en libertad [...] Nunca, ni una sola vez, asociación antidroga alguna acudió a la vista oral de un juicio contra traficantes de heroína [...] ¿No era esta sustancia la causante de las desgracias de sus hijos? (Oubiña, 2020: 118).

En la novela *Operación bucéfalo* de Juan Cal, un narcotraficante apodado Tucho Currás, alter ego del mismísimo Sito Miñanco, señala la misma contradicción:

La coca no; era elegante, te quitaba la resaca; te la podías tomar después de una noche de borrachera y te quedabas tan fresco. Pero por donde entra una cosa, entra otra y ahí llegó la heroína, que no venía de Colombia, sino de Turquía y que no llegaba a Europa por las rías sino por Sicilia y Nápoles. La mierda llegaba tan cortada que algunas muertes ni siquiera eran por sobredosis, sino por el veneno que contenía [...] Entre los chavales nacidos a finales de los sesenta no se salvó casi nadie. Acabaron enganchados, con sida o muertos. Y en los pueblos, la gente los miraba como apestados. A nosotros no; nosotros éramos la gente que daba trabajo al pueblo, los contrabandistas honrados que pagaban los sueldos con hachís o con cocaína (Cal, 2018: 40).

En unas cuantas palabras, Currás niega y afirma la corresponsabilidad de los capos de la cocaína en los estragos causados por la heroína; en unas cuantas palabras reconoce la crisis catastrófica por la muerte de miles de jóvenes, y dignifica a los narcotraficantes como honrados proveedores de empleo. El resultado es ambiguo y contradictorio. Hace falta un nuevo marco de referencia que dote al relato histórico de un sentido capaz de asimilar coherentemente la percepción «favorable» de los traficantes de cocaína con la crisis catastrófica ocasionada por la heroína. En ese sentido ficciones como *Quien a hierro mata*, *Golpes de Luz*, *Operación bucéfalo* o *La marea roja* pueden y deben ser consideradas como fragmentos dentro de un gran mosaico inconcluso, contradictorio y parcial que es, en sí, la memoria colectiva y reciente de Galicia. En este punto el título de la novela de Leticia Costas se revela rico en matices y significados: en su sentido literal, los golpes de Luz refieren a la obsesión de la



protagonista por golpear todo con el martillo que siempre carga consigo (el mismo martillo con el que asesinó a su marido); y en un sentido alegórico, la novela ofrece «golpes de entendimiento» para comenzar a develar una historia en donde lo que permanece oculto excede por mucho a lo ya sabido: «todo está cubierto por unha película de néboa negra» (Costas: 2021, 99), señala Julia al recordar/ escribir su infancia en pleno apogeo del *boom* de la heroína.

Llegado a este punto, es inevitable abordar algunas de las dificultades propias presentes en cualquier discurso abocado a la reconstrucción de la memoria. «¿Qué relato de la experiencia está en condiciones de evadir la contradicción entre la fijeza de la puesta en discurso y la movilidad de lo vivido?» (2003: 26), se pregunta Beatriz Sarlo en *La pasión y la excepción*. La memoria, individual y/o colectiva, jamás produce un relato único e inamovible. ¿Cómo escribir sobre el pasado que se pretende exorcizar sin caer en las tergiversaciones, idealizaciones o dispersiones inherentes al ejercicio mismo de recordar? ¿Cómo abordar desde la ficción una realidad que hasta hace relativamente poco permanecía soterrada en el discurso a pesar de que sus efectos estaban ahí, a plena vista, con los jóvenes adictos pululando por las calles?

Ya fue mencionado que la novela de Leticia Costas cuentan con tres voces narrativas, Luz, Xulia y Sebastián. Más que un simple punto de vista, cada una de las voces aporta ante todo una visión de mundo muy particular. En efecto, el discurso de Luz está marcado por las secuelas psicológicas del trauma, mientras que el de Sebas por las fantasías propias de la infancia. En ese sentido Xulia aporta la mirada «objetiva» y adulta que en última instancia ayuda a construir un relato inteligible y coherente sobre el pasado y presente de Galicia en general y de su familia en particular. Pero más allá de la fiabilidad como adulta, Xulia además es periodista. Por consiguiente, desconfía de la memoria y acude a las fuentes para corroborar su proyecto periodístico en proceso: «llevo un par de horas consultando a hermeroteca do xornal. Case todos os días dedico tempo a iso» (Costas, 2021: 99). Gracias a este tipo de afirmaciones la voz de Xulia adquiere credibilidad y verosimilitud; no sólo atestiguó aquello sobre lo que pretende escribir, sino que además investiga, lee y cuestiona. Así, al posicionarse como adulto, testigo y periodista su relato puede reclamar ciertos visos de verdad. Sin embargo, y por paradójico que esto parezca, la mayor prueba de la veracidad de todo aquello que Xulia recuerda e investiga reside en el discurso de Luz. En efecto, el discurso «atrabancado» y no-realista de la anciana termina siendo la mejor prueba de la veracidad del trauma social y familiar sobre el que Xulia sustenta su relato. En una conferencia titulada «Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma», Slavoj Žižek sostiene que

LO REAL QUE RETORNA TIENE EL ESTATUS DE LO (OTRO)  
VEROSÍMIL: *precisamente por ser real, es decir, en función de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo*

que vivimos como) nuestra realidad, y nos vemos por consiguiente necesitados de experimentarlo como una aparición de pesadilla (2004; énfasis en el original).

Si el discurso de Luz es fragmentario y por momentos incoherente los motivos debemos buscarlos en el trauma. La falta de «realidad» en el discurso de la anciana prueba la existencia de un acontecimiento excesivo que sólo puede ser integrado a su realidad distorsionándolo fantasmáticamente. Por consiguiente, el discurso fantástico de Luz y el objetivo de Xulia se complementan para construir una novela de admirable verosimilitud.

La referida novela *Operación búfalo* de Juan Cal igualmente recurre a la figura del periodista para dotar de verosimilitud a lo narrado. De hecho, el texto explícitamente señala su carácter o principio constitutivo: «ahora estaban de moda los libros de “docuficción”, de literatura periodística, al estilo de *A sangre fría*, más o menos. Y esa era también su idea» (Cal, 2018: 12). El periodista pacta una serie de entrevistas con uno de los protagonistas del narcotráfico en Galicia, el legendario Tucho Currás/Sito Miñanco, y establece las reglas del juego desde el primer encuentro: «preferiría aclararle desde un principio que mi intención es ser objetivo, obtener datos y publicarlos, sin otro prejuicio [...] no puedo aceptar “off the records” ni pactar autorizaciones posteriores de la obra» (Cal, 2018: 17). Establecidas las condiciones que buscan garantizar la ilusión de objetividad, neutralidad y veracidad, el lector asiste a un relato ficcional que pretende ser leído como absolutamente real. De hecho, el periodista tiene una participación muy menor en la construcción del discurso: la voz principal corresponde al narcotraficante, quien de una entrevista a otra irá desgajando sus recuerdos con la autoridad que le concede su propio papel como «zar» de la cocaína. La estructura de la novela emula a la del testimonio latinoamericano, según la definición canónica de Jonh Beverly:

una narración con la extensión de una novela o una novela corta, en forma de libro o panfleto (esto es, impresa y no acústica), contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya unidad narrativa es por lo general una «vida» o una experiencia significativa de vida (Beverly, 2010: 22).

En la novela de Cal, un narrador omnisciente interviene brevemente al inicio de cada segmento para ofrecer un contexto general que ayude a entender lo que se expondrá después. Posteriormente, el periodista (útil en la novela únicamente en tanto receptor de las palabras de Currás) y el narcotraficante charlan con la confianza ganada de un encuentro a otro mientras una grabadora captura cada palabra. De esta manera, la novela se acerca a lo que Darío Villanueva define como «“realismo genético o de correspondencia” [en el que] todo se fía a la existencia de una realidad unívoca, anterior al texto, ante la que se sitúa la conciencia perceptiva del autor» (Villanueva, 1990: 180). El realismo genético parte de la creencia en una «realidad que precede al texto, concienzudamente observada y reproducida con

absoluta sinceridad por el autor» (Villanueva, 1990: 182). Paradójicamente, la confianza depositada en la correspondencia entre lo narrado y la «realidad anterior al texto» que supuestamente garantiza su credibilidad naufraga al develar una supuesta conspiración orquestada por los capos de la cocaína para financiar un grupo separatista en Galicia con el único fin de distraer a la policía. En efecto, no existe evidencia alguna sobre la financiación, con dinero del narcotráfico, de grupos separatistas en Galicia. Por consiguiente, el realismo genético al que apela Juan Cal deviene en una serie de procedimientos formales que el texto emplea de manera consciente: el formato del testimonio, la entrevista entre un periodista (garante del rigor y la neutralidad) y el protagonista/testigo de lo narrado (garante de veracidad), todo ello enmarcado por un narrador en tercera persona (garante de la distancia objetiva). En ensayo titulado «El concepto de ficción», Juan José Saer ofrece una reflexión que calza con el problema aquí descrito:

Puesto que autobiografía, biografía, y todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. Esta obligación no es fácil de cumplir: todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable (Saer, 1999: 11).

Palabras oportunas: cuando la novela de Juan Cal se aleja de lo verificable, como el drama de los jóvenes adictos en las calles o los datos biográficos que de manera bastante obvia emparentan a su protagonista Tucho Currás con el personaje histórico Sito Miñanco, el texto pierde credibilidad. Así, lejos de ofrecer una «docuficción» digna de la mejor «literatura periodística», utilizando las propias palabras del texto, el resultado final es una novela más bien floja.

En el caso del *thriller* cinematográfico de Paco Plaza, «lo real» se consigue a través de distintos recursos: una fotografía sombría *ad hoc* no sólo con el clima eternamente invernal de Galicia sino ante todo con los secretos que esconde cada personaje, una actuación magistral de todo el elenco, e imágenes de un parto real en la parte final de la película. Acaso el efecto hiper realista que aporta el parto compensan un final alegórico. Me refiero a la última escena, cuando Mario descubre el cadáver de su mujer con el bebé todavía prendado del pecho succionando. Previamente interpretamos la escena como una representación traumática de un conflicto generacional no resuelto. Propongamos ahora una nueva interpretación que no excluye a la anterior, antes bien la complementa: el bebé en realidad está muerto; después de todo, es el heredero de la fortuna de Padín y por consiguiente el blanco real de sus hijos. Acaso para proteger al espectador de una imagen que sería imposible de procesar, la película cierra con un encuadre cruel e impactante pero todavía tolerable: el recién nacido alimentándose del pezón de la madre muerta.

El espectador en última instancia decide cómo desea interpretar la escena, literal o alegóricamente. El cualquier caso, la venganza de Padín se confirma.

Las narcoficciones gallegas recurren a distintos formatos para representar la imposible reconstrucción de una memoria siempre inasible y fragmentaria. El *thriller* (*Fariña*, *Quien a hierro mata*, *Vivir sin permiso*), la novela polifónica (*Denso recendo a salgado*, *Golpes de Luz*), el testimonio (*Operación bucéfalo*), la novela negra (*Narcos*, *La marea roja*, *Conduce rápido*) o el *Bildungsroman* (*Todo es silencio*). Pero más allá de la forma, por ponerlo en los términos más simples, subyacen una serie de tropos literarios que constituyen la esencia misma del subgénero. Dicho con otras palabras, al analizar críticamente las recientes narcoficciones gallegas, emergen una serie de elementos afines: la presencia de enfermedades degenerativas como una metáfora de lo social, la experiencia del trauma, y la obsesión por la memoria individual y colectiva. Obsesión que deviene en la representación de personajes cuyos trayectos «muestra[n] en qué extremos se mueve cualquier empresa reconstructiva: desde la pérdida radical de la identidad a su enajenación en el recuerdo empujado por el deseo, siempre imposible, de una memoria omnisciente» (2005: 66), utilizando las palabras de Beatriz Sarlo. Es el caso de Mario, Xulia y Tucho Currás, protagonistas de *Quien a hierro mata*, *Golpes de Luz* y *Operación bucéfalo*, respectivamente. Por distintos motivos, —el ingreso de Padín en el sanatorio en el caso de Mario, el divorcio y regreso a Galicia para Xulia y la prisión para Currás— los personajes experimentan una crisis identitaria que ilusamente pretenden subsanar exorcizando un episodio traumático del pasado. Así, al abrir la «caja de Pandora» que supone cualquier empresa reconstructiva, la esfera individual pronto se funde en un drama colectivo originado en los efectos negativos del narcotráfico en Galicia a fines del pasado siglo. Ambos niveles, el individual y el colectivo, son inseparables, el drama de cada protagonista es también el drama de una comunidad enferma que busca en el pasado la claves para sanar.

## Bibliografía citada

- AMEIXEIRAS, D. (2012): *Todo Ok*, Vigo: Edicións Xerais.
- AMEIXEIRAS, D. (2014): *Conduce rápido*, Vigo: Edicións Xerais.
- BEVERLY, J. (2010): *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Fenoglio, I. y Mier, R. (trads.), México: Bonilla Artigas Editores
- CAL, J. (2018): *Operación bucéfalo*, Lleida: Milenio.
- CARRETERO, N. (2015): *Fariña*, Madrid: Libros del K.O.
- CONDE, P. (2018): *La conexión gallega. Del tabaco a la cocaína*, Madrid: Ediciones Akal.
- COSTAS, L. (2021): *Golpes de Luz*, Vigo: Ediciones Xerais de Galicia.

- DEL RÍO, J. M. (2018): *La marea roja*, Barcelona: Ediciones Carena.
- FUENTES KRAFFCZYK, F. O. (2020): «Nuevas geografías del narcotráfico. La novela gallega sobre el tráfico de drogas», *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 12, 1, 148-160.
- FUENTES KRAFFCZYK, F. O. (2023): «Tres tesis sobre las narcoficciones gallegas». *Revista Aisthesis*, 73, 182-194.
- OUBIÑA, L. (2020): *Oubiña, toda la verdad*, Pontevedra: Perjurito.
- PLAZA, P. (Dir.) (2019): *Quien a hierro mata*. Vaca Films.
- PORTAS, M. (2010): *Denso recendo a salgado*, Vigo: Edicións Xerais.
- REIGOSA, C. G. (2001): *Narcos*, Barcelona: Plaza y Janés.
- RIVAS, M. (2015): *Todo es silencio*, Barcelona: Penguin Random House.
- RIVAS, M. (2018): «Vivir sen permiso», *Vivir sen permiso e outras historias de Oeste*, Vigo: Ediciones Xerais de Galicia, 60-113.
- RÜSEN, J. (2014): *Tiempo de ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- SUÁREZ, F. (2017): *La operación Nécora. Colombia-Sicilia-Galicia, triángulo mortal*, Publicación Independiente: Romeo Ebooks.
- SAER, J. J. (1999): «El concepto de ficción». *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, México: Planeta, 9-17.
- SARLO, B. (2003): *La pasión y la excepción*, México: Siglo XXI.
- SARLO, B. (2005): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México: Siglo XXI.
- VILLANUEVA, D. (1990): «El realismo intencional», *Semiosis*, 24, 177-199.
- ŽIŽEK, S. (2004): «Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma». Conferencia inédita, <<http://www.geocities.ws/zizekencastellano/conffotograf.html>> [15/01/2024].



MISCELÁNEA

# #31

## LA DEBILIDAD DE LAS IMÁGENES. VANGUARDIA, SUPERVIVENCIA Y REPETICIÓN: UN DEBATE QUE RETORNA

Verónica Stedile Luna

*Universidad Nacional de La Plata - IdIHCS/CONICET*

<https://orcid.org/0000-0002-5808-8004>

Artículo || Recibido: 23/08/2023 | Aceptado: 13/05/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.7

[veronica.stedileluna@gmail.com](mailto:veronica.stedileluna@gmail.com)

Ilustración || ©Hugo Guinea – Todos los derechos reservados

Texto || ©Verónica Stedile Luna – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || Entre 2021 y 2023 se publicaron, en Argentina, una serie de ensayos que tuvieron por objeto repensar la temporalidad de las «vanguardias», desde interrogantes suscitados por el arte y la cultura contemporáneas. *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (Premat, 2021); *La vanguardia permanente* (Kohan, 2021), *Lo que sobra* (Tabarovsky, 2023) y *El surrealismo rosa de hoy* (Villanueva, 2021) interrogan los desafíos e insistencias que el término en cuestión no deja de ostentar, y en ese sentido reflexionan acerca de los problemas categoriales e historiográficos que la noción de «vanguardia» suscita aún hoy. Las hipótesis de este breve corpus son el punto de partida para sopesarlas según una perspectiva menos explorada: la que vuelve al problema de las vanguardias ya no como un dilema contrapuesto entre «caducidad» o «supervivencia», sino en términos implicados como los de «autoimpugnación» y «repetición». Según ese desplazamiento, el objetivo aquí propuesto consiste en mantener una inestable pero necesaria distinción entre el tipo de *acto* que las vanguardias inauguraron —como aquello que puede ser repetido o revelado— y sus efectos. Para ello se retoma la perspectiva de Boris Groys acerca de la «baja visibilidad» de las imágenes de la vanguardia.

**Palabras clave** || Vanguardias | Contemporaneidad | Repetición | Debilidad | Autoimpugnación

### La debilitat de les imatges.

#### Avantguarda, supervivència i repetició: un debat que retorna

**Resum** || Entre 2021 i 2023 es van publicar, a l'Argentina, una sèrie d'assajos que van tenir per objecte repensar la temporalitat de les «avantguardes», des d'interrogants suscitats per l'art i la cultura contemporànies. *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (Premat, 2021); *La vanguardia permanente* (Kohan, 2021), *Lo que sobra* (Tabarovsky, 2023) i *El surrealismo rosa de hoy* (Villanueva, 2021) interroguen els desafiaments i insistències que el terme en qüestió no deixa d'ostentar, i en aquest sentit reflexionen sobre els problemes categoriais i historiogràfics que la noció «avantguarda» suscita encara avui. Les hipòtesis d'aquest breu corpus són el punt de partida per a sospesar-les segons una perspectiva menys explorada: la que torna al problema de les avantguardes ja no com un dilema contraposat entre «caducitat» o «supervivència», sinó en termes implicats com els de «autoimpugnació» i «repetició». Segons aquest desplaçament,



l'objectiu aquí proposat consisteix a mantenir una inestable però necessària distinció entre el tipus d'acte que les avantguardes van inaugurar —com allò que pot ser repetit o revelat— i els seus efectes. Per a això es reprèn la perspectiva de Boris Groys sobre la «baixa visibilitat» de les imatges de l'avantguarda.

**Paraules clau** || Avantguardes | Contemporaneïtat | Repetició | Debilitat | Autoimpugnació

### **The Weakness of Images.**

#### **Avant-garde, Survival, and Repetition: A Debate that Returns**

**Abstract** || Between 2021 and 2023, a series of essays were published in Argentina with the aim of rethinking the temporality of the “avant-gardes,” prompted by inquiries arising from contemporary art and culture. Works such as *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (Premat, 2021), *La vanguardia permanente* (Kohan, 2021), *Lo que sobra* (Tabarovsky, 2023), and *El surrealismo rosa de hoy* (Villanueva, 2021) scrutinize the categorical and often historiographical issues that the term continues to raise, as well as the persistence and challenges it still holds. Taking this short corpus as a starting point, this article aims to recover some of their hypotheses and to evaluate them from a less explored perspective: one that reconsiders the question of the avant-gardes no longer as a dilemma between “obsolescence” and “survival”, but in terms of “self-impugnation” and “repetition”. Through this displacement, the objective is to maintain an unstable yet necessary distinction between the kind of act inaugurated by the avant-gardes —as that which can be repeated or revealed— and their effects. To accomplish this, the perspective of Boris Groys regarding the “low” and “weak” visibility of avant-garde images is revisited.

**Keywords** || Avant-garde | Contemporaneïtat | Repetició | Weakness | Self-impugnation | Self-challenge

## 1. Autoimpugnación y repetición

«Se necesita una vanguardia: nada tranquiliza más que una rebelión *nombrada*», afirmaba Roland Barthes en 1958, refiriéndose a la «Escuela Robbe-Grillet» y el *nouveau roman* francés, con un distanciamiento que nunca dejó de involucrarlo (2003: 133; cursivas en el original). La expresión anticipa uno de los interrogantes más transitados en la historia del arte y la literatura de fines del siglo XX y comienzos de los 2000: a qué da nombre esa rebelión, qué signos se cobijan en un término como «vanguardia», a cuyo amplio y muchas veces inespecífico uso le corresponden, con igual fuerza, intentos obstinados por delimitarlo. Años más tarde —incluso más tarde que la publicación de *Teoría de la vanguardia* (1974)—, las inquietudes de Peter Bürger continuarían en la vía de exploración categorial y la relación con el objeto de lo que se nombra: «What does the category “avant-garde” bring us today? I will take up both notions, “avant-garde” and “avant-garde today”» (2020: 125), es la pregunta con la que estructuró su intervención para el evento «The future of Avant-Garde Studies», mesa de debate entre especialistas de los estudios sobre vanguardias en Poznań, durante el 2010. Ese arco de tiempo y de abordajes que va de Barthes en 1958 a Bürger en el 2010 es sobre todo indicial, no exhaustivo o descriptivo. Nos señala el modo en que, reformuladas y desplazadas tantas veces como ha sido posible por la historia y la teoría del arte, estas preguntas continúan interpelando el problema cuando se busca volver a él con un ojo en los debates contemporáneos.

Un síntoma relevante de esa cuestión es que tal haya sido la perspectiva editorial de *Journal of Avant-Garde Studies*, publicado en el año 2020, donde al mismo tiempo que se orienta a indagar aquello que las vanguardias aún pueden seguir produciendo —es decir, si aún tienen algún efecto en la actualidad—, se interrogan los marcos necesarios para reflexionar acerca de ellas. Así, por ejemplo, Sami Sjöberg planteó en «Isms, Wasms, and the Avant-Gardist Spirit», que la categoría «avant-garde» o «neo-avantgarde» corre el riesgo, en virtud de intentar una definición integral, de fallar en comprender la heterogeneidad de lo que nombra (2020: 160). Sjöberg da un paso más al plantear lo que tal vez sea la cuestión más importante alrededor del «nombre» como asunto que atañe al objeto y a sus propias condiciones para darle forma: la cuestión del fracaso de las vanguardias sería tal vez una reducción del potencial histórico de su emergencia, evaluado bajo el cristal de una evolución histórica en términos exitosos<sup>1</sup>. Tal hipótesis involucra el problema del «nombre» en una doble orientación conflictiva, ya que «emergencia histórica» y «evolución histórica» no serían dos momentos de una misma cadena temporal, sino dos modos de leer: uno atento a la dimensión inaugural o indeterminada de un acto, que no incluye de forma sucesiva al otro modo, el de una lectura del seguimiento de los efectos exitosos o fallidos de dicho acto.

<1> «The deterministic approach results in essentialization of history. Bürger reduces the historical potential of avant-garde movements to an evolutionary success story» (Sjöberg, 2020: 160).

Ese doble movimiento histórico y meta-conceptual, que puede observarse a lo largo de todo el número de *Journal of Avant-Garde Studies* al interrogar la actualidad de las vanguardias, adopta un anclaje particular en un conjunto de ensayos y publicaciones recientes en torno al tema en la cultura argentina contemporánea: *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, de Julio Premat (2021); *La vanguardia permanente*, de Martín Kohan (2021); los últimos dos libros de Damián Tabarovsky, *El fantasma de la vanguardia* (2018) y *Lo que sobra* (2023); y *El surrealismo rosa de hoy* de Santiago Villanueva (2021)<sup>2</sup>. Si bien las fechas de publicación indican un interés en la efeméride centenaria —centrada en Dadaglobe, y los primeros manifiestos surrealistas—, su lectura trasciende esa cuestión al retomar supuestos historiográficos e hipótesis críticas muy consolidadas en torno a la contemporaneidad de las vanguardias. Esos recorridos de lectura habilitan a analizar, desde el interés de este artículo, algunas experiencias artísticas recientes, como el proyecto editorial repentista Oficina Perambulante, de Carlos Ríos, y la muestra «Objeto Móvil recomendado a las familias», que serán abordadas en el segundo apartado.

Los principales énfasis de los libros mencionados están puestos en desplazar el sopesamiento histórico de las vanguardias —fundado centralmente en su dimensión institucional—, hacia una interrogación de los consensos historiográficos que organizaron los argumentos en torno a su caducidad. En ese sentido, los términos con los que seguiremos el modo en que esos ensayos se mueven por el campo abierto a partir del problema histórico-conceptual serán los de «modalidad» (Premat), «lectura» y «fantasma» (Tabarovsky), «ingenuidad», «fascinación», «accesibilidad» (Villanueva e Iglesias), y «resistencia / imposibilidad» (Kohan). Esas nociones, seleccionadas en orden a una lectura que busca puntualizar en las maniobras metodológicas que estos ensayos realizan para pensar la contemporaneidad de las vanguardias, y no solo su «vigencia», reformulan el asunto del nombre porque lo desplazan hacia otro lugar. A diferencia de la pregunta de Bürger en el 2010, la selección léxica de esos términos orienta una mirada sobre la «contemporaneidad de las vanguardias» que no gira sobre «What is an Avant-garde?», o «What could be an artistic Avant-garde today?», sino sobre cómo leemos desde el presente, con el presente, aquello que ya no puede existir ni circular bajo la forma de una «artistic Avangt-garde today», pero cuya propia imposibilidad opera aún de manera activa.

Es decir que no se trata de una defensa de las vanguardias en virtud de su actualización o actualidad, sino de volver a preguntarse qué puede y qué hace el arte y la literatura con esa caducidad, en qué consistiría esta y cuál es la forma del tiempo a partir de la cual establecemos esas relaciones. Que las vanguardias tal como las conocemos fueron un acontecimiento histórico con características concretas, es sabido; sin embargo, resulta mucho más misteriosa e incómoda la pregunta acerca de por qué, de alguna manera, una

<2> Podría considerarse acá el libro publicado por la editorial Caja Negra, *Los campos electromagnéticos. Teorías y prácticas de la escritura artificial*, de Jorge Carrión y Taller Estampa en Barcelona (2023), ya que vuelve a *Los campos magnéticos* de André Breton y Philippe Soupault para pensar una arqueología de simultaneidades entre lo que la escritura automática abrió a principios del siglo XX y las nuevas (im)posibilidades de la escritura artificial. Sin embargo, el interés de este trabajo está apenas desplazado de esa suerte de historización de la novedad; ya que se trata menos de componer una genealogía para lo contemporáneo, que una arqueología presente de lo que desconocemos de ese pasado.

zona del arte contemporáneo permanece *ante el encanto de las vanguardias*. El problema del nombre es un punto de partida para explorar esa diferencia entre las «vanguardias» como fenómeno histórico, y la pervivencia de la «vanguardia» bajo la forma de una imagen-deseo. «Punto de partida» implica, aquí, que esa diferencia incluye a la cuestión del «nombre», pero también la excede. Explorar un posible abandono o mutación de ese problema es lo que este trabajo busca desplegar críticamente, bajo dos motivaciones.

La primera consiste en señalar ciertas continuidades, deudas y diferencias de esos ensayos recientes con un amplio repertorio de investigaciones que se ocuparon de examinar la dimensión temporal de las experiencias de vanguardia histórica en el arte y la literatura del siglo XX<sup>3</sup>. Para sistematizar esos trabajos, autores como Gonzalo Aguilar (2002) o Ana Longoni y Fernando Davis (2009) distinguen entre usos «*historicistas*», «*posicionales*» y «*relacionales*» del término «vanguardia» en ese campo de discusiones. Dentro del primero se encontrarían los abordajes de Raymond Williams y Peter Bürger, que buscaron delimitar las implicancias históricas de las vanguardias y señalaron, según Aguilar, definiciones «prescriptivas» cuyo objetivo fue argumentar por qué no podría haber un «otra vez» de la vanguardia, dado que las condiciones históricas que les dieron lugar han caducado. En segundo lugar, los usos *posicionales* del término apuntalan el carácter precursor, adelantado o pionero de las experiencias de vanguardia, donde lo vanguardista se definiría no solo o no exclusivamente por su historicidad, sino por su capacidad de estar un poco más cerca del futuro que el resto de las manifestaciones artísticas. Por último, o en tercera instancia habría un uso *relacional* del término, donde aquello que Bürger sostuvo como criterio único —el ataque a la institución arte subordinado en la efectuación de una obra de arte inorgánica— se volvería, en cambio, una suerte de «posición en disponibilidad», es decir, un modelo de intervención que se define en el cuestionamiento al *statu quo* de la obra de arte en relación con las discusiones del campo en el momento de su irrupción.

Los ensayos que acá nos ocupan dialogan con los usos posicionales y relacionales del término, al poner en juego un problema de temporalidad —que no se limita a la idea de «futuro» como advertía Aguilar— y una reflexión sobre la dimensión institucional. Pero al hacerlo ponen el foco en una tensión particular: la oscilación entre sentidos clausurados de la caducidad de las vanguardias, y las reivindicaciones de supervivencia. «Caducidad» de un proyecto debido a su integración en el mercado y por lo tanto, una incapacidad de las acciones de vanguardia posteriores para producir algún tipo de efecto subversivo, crítico o transformador entre el «arte» y la «vida»; el sentido de lo «superviviente», en cambio, apela a una temporalidad diferente, ya que bajo esa mirada, la vanguardia es lo que «en una cultura aparece como desecho, como una cosa fuera de época o fuera de uso» (Didi-Huberman, 2009: 52)<sup>4</sup>, pero también como una

<3> *Theorie der Avantgarde* (Peter Bürger, 1974), *The return of real* (Hal Foster, 1996), *La responsabilité de l'artiste. Les Avant-gardes entre terreur et raison* (Jean Clair, 1997), o *Avant-gardes et modernité* (François Noudelmann, 2000), pasando por libros clave que respondieron y se reapropiaron de las hipótesis de Bürger como *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Matei Călinescu, 1977), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Andreas Huyssen, 1986), son sin dudas referencias ineludibles para un pensamiento sobre *aquello que nombra* el término «vanguardia» ya sea en una dimensión transtemporal o históricamente situada. Asimismo, el conjunto de ensayos recientes publicados en Argentina, que tienen como preocupación principal un debate sobre la región, resulta contemporáneo del primer número de *Journal of Avant-Garde Studies* en 2020, donde se ponen en diálogo una de las últimas intervenciones de Peter Bürger en 2010 —«The Future of Avant-Garde Studies. A European Round Table», Poznań—, con algunas reflexiones más recientes de Boris Groys, Wolfgang Asholt Benedikt Hjartarson. La publicación *Journal of Avant-Garde Studies* es dirigida por: Éva Forgács (Art Center C of Design in Pasadena), Benedikt Hjartarson (University of Iceland), Cecilia Novero (University of Otago), and Sami Sjöberg (University of Helsinki).

<4> En *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Georges Didi-Huberman desarrolla una breve genealogía del término «supervivencia» o «*nachleben*» que Warburg habría tomado de la antropología anglosajona, especialmente del término «survival» empleado por el etnólogo Edward B. Tylor. La noción de supervivencia también cobraría relevancia en el famoso ensayo de Mauss sobre el *potlach* en las sociedades primitivas (2009: 45-62).

obsesión. La pregunta es entonces qué desplazamientos a esas alternativas proponen los ensayos de Premat, Tabarovsky, Kohan y Villanueva, cuyas indagaciones no pueden separarse de poderosas lecturas previas en Argentina como las de Sandra Contreras (2002; 2018), Graciela Speranza (2006; 2012) y Ana Longoni (2009; 2014).

La segunda motivación consiste por tanto en reinterrogar los desplazamientos propuestos por los ensayos anteriormente mencionados, en el punto donde sus argumentos buscan una alternativa crítica y metodológica a los discursos que afirman la caducidad de las vanguardias. Como han advertido Irina Garbatzky, Mariana Catalin y Guadalupe Silva (2023), dicha alternativa se configura como una posición que, al pensar «qué sigue vivo hoy de la vanguardia», lleva «implícita su defensa» (2023: 5). No obstante, esa perspectiva polémicamente explicitada, y que reabre el debate promovido por las discusiones acerca del *postmodernismo cultural*, es posible sugerir otro tipo de desvío<sup>5</sup>. En este trabajo proponemos leer ese conjunto de ensayos publicados entre el 2018 y el 2023 bajo una deriva que se desprenda del paradigma «caducidad» —«supervivencia» como orientaciones contrapuestas—. Es decir, que pueda hacerlos dialogar en un ángulo diferencial respecto de esa lógica, donde más que una oscilación entre opuestos, encontremos fuerzas que se autoimplican.

Para situar el punto diferencial en esa lógica es preciso señalar, en primer lugar, que se trata de ensayos donde se ponen de relieve los modos según los cuales los movimientos de vanguardia emergieron señalando su propio poder de autoimpugnación —que incluye a la caducidad como parte de sus movimientos—. En ese sentido, el fin de las vanguardias o su caducidad no formaría parte de una distinción temporal sucesiva entre emergencia y evolución, sino que se trataría de la forma en la que estas instalaron una ética de lo imposible y del retorno más que del futuro entendido como una bala disparada a toda velocidad en línea recta. Así, la misma emergencia histórica de las vanguardias invita a leer las fuerzas autoimpugnatorias que las conformaron, en un movimiento de afirmación de la novedad que se orientaba, simultáneamente, a la indeterminación de un origen que las justificara y la sospecha de que todo acto de ruptura instituye su propia consolidación. Los primeros manifiestos de Tristan Tzara, así como el léxico funerario que fundó al surrealismo y luego volvió sobre sí como una crítica —tanto en Francia como en América Latina—, dan cuenta del modo en que las vanguardias urdieron un tiempo suplementario entre lo que era posible y lo que no, entre lo vivo y lo muerto, entre el manifiesto y el rechazo al manifiesto<sup>6</sup>.

Ahora bien, la paradoja que podría señalarse acá consiste en que tal carácter autoimpugnatorio resulta ser el funcionamiento de la literatura como institución desde su surgimiento, y que las vanguardias irrumpieron para oponerse de modo radical a la institución literaria. Sin embargo, una mirada como la que Alberto Giordano propone, en la estela de Derrida y Rancière, acerca del modo en que «lo literario es desde su emergencia un campo en expansión que vive

<5> La introducción al dossier *Postmodernismo latinoamericanos*, de Garbatzky, Catalin y Silva, también propone otro desvío, al señalar que las recientes reivindicaciones de las vanguardias, situadas en el «después del después», no solo replantean —al igual que las lecturas desde la posmodernidad— el «declive del futuro tal como fue concebido en la modernidad» (2023: 5), sino que permiten repensar el debate de fin de siglo como un «contexto de rescate que habilitó una reflexión aún vigente en nuestros días» sobre las vanguardias (2023: 6). Esa torsión temporal relativiza, en el artículo de Del Gizzo incluido en el dossier, el lugar común según el cual el posmodernismo habría terminado con las vanguardias, y marca los puntos de encuentro entre la emergencia de estudios sobre las vanguardias, discusiones sobre la temporalidad y posibilidades de que aquellas se encuentren aún hoy vigentes en el objeto de los debates.

<6> Publicados muchos de ellos en la revista *Dadá*, los manifiestos de Tzara muestran que a la vez que se impugnaba la idea del manifiesto, se la sostenía performáticamente en su realización. Años más tarde, László Moholy-Nagy (1948) dirá «nuestros manifiestos han fracasado», pero instaría a los jóvenes a no «cejar en la búsqueda de formas experimentales, en no ceder a las tentaciones de la representación». La figura del «cadáver» que marca los inicios del surrealismo contiene una paradoja similar: emerge como una fuerza semi viviente —puesto que aún pervive de él lo orgánico de la materia— pero a la vez es ya un muerto. Es el cuerpo orgánicamente vivo y mutable de lo que ha muerto. Su pregnancia es tan sintomática, que lo que se formula claramente como afrenta *contra* Anatole France en el panfleto *Un cadavre* de 1924, bajo la firma de André Breton, Philippe Soupault, y otros, es reversionado en una fase autoirónica cinco años después, en 1929, colocando a

del cuestionamiento de sus límites» y de la puesta en crisis de su condición (2021: 127), permite pensar esas conexiones (vanguardia–institución literaria) no como una asimilación des-potenciadora, sino como puntos de fuerza. Se trata de advertir que si hay algo así llamado «institución literaria» o «extraña institución» (Derrida, 2017), esta ya contempla la tensión nunca del todo resuelta entre *arte* y *no-arte*, como advirtió Wolfgang Iser sobre las vanguardias (2021). En segundo lugar, si como afirma Premat, hoy la «vanguardia» sería el nombre obsoleto de lo «literario» (2021: 219) —no su opuesto ni su actualización— es posible ver, en esa superposición anacrónica, una pregunta sobre las vanguardias que recupera los debates en torno a las condiciones de esa «extraña institución» llamada literatura, no erigida únicamente sobre la consolidación del poder y los valores. Seguir el rastro de estos movimientos nos permitiría atender a las consecuencias historiográficas y metodológicas que comporta desplazarnos de la idea de caducidad a la de autoimpugnación. Porque mientras a la caducidad se le ha respondido críticamente atendiendo a desechos de «supervivencia», leer en términos de autoimpugnación permite un momento de interrupción en la dialéctica temporal<sup>7</sup>, a través de una lectura de la repetición que de alguna manera está comprendida ya en la fuerza autoimpugnatoria. Esto supone un breve movimiento en la lógica de las oposiciones, por la cual ya no se trataría de «caducidad» o «supervivencia», sino de «autoimpugnación» y «repetición».

Quien ha pensado ese problema más recientemente ha sido Boris Groys, al plantear la idea de «repetición del gesto débil». Noción que sin duda conecta con la lectura de Hal Foster (1996) acerca del trauma y la repetición, pero introduce elementos centrales para el problema en la actualidad del arte. La hipótesis de Groys consiste en advertir que el arte de vanguardia, especialmente la vanguardia rusa, no buscó crear un «arte del futuro», sino un arte *transtemporal*, que pudiera atravesar todos los tiempos en medio de la destrucción permanente de «la tradición cultural y el mundo familiar» (2014:107-108)<sup>8</sup>. Lo que hizo entonces fue no crear sino descubrir la imagen débil, la imagen más reducida posible que atravesara todos los tiempos y que resistiera ser fagocitada por las imágenes fuertes del progreso:

This radical reduction of artistic tradition had to anticipate the full degree of its impending destruction at the hand of progress. By means of reduction, the artists of the avant-garde began to create images that seemed to them to be so poor, so weak, so empty, that they would survive every possible historical catastrophe (2010: 102).

A estas imágenes de la reducción, Groys las llama «débiles» en su sentido kantiano, imágenes trascendentales porque «[they] manifest the conditions for the emergence and contemplation of any other image» (2010: 110). Es en virtud de esa misma *debilidad* que entonces el gesto artístico y trascendental no puede «ser producido de una vez y para siempre» (2014:114). Por el contrario, este debe repetirse cada vez para guardar la distancia entre lo trascendental

Breton una corona de espinas en la cabeza, y siendo él mismo —ya no France— el cadáver de una nueva afrenta. Así, la imagen de lo «muerto» recorrió gran parte de los debates que se dieron en la primera mitad del siglo XX en torno a las vanguardias, y constituyó un vocabulario que no fue indiferente al modo en que el surrealismo reemergió en Argentina a mediados de los años cuarenta.

<7> Giordano ha advertido, en la propuesta abierta por Derrida en torno a la historia de la literatura como una «extraña institución», que «antes que en una parábola evolutiva, se podría pensar entonces, al considerar el devenir literario, en una espiral de mutaciones, sin origen ni fin, en la que la idea de lo “nuevo” remite al hallazgo de formas novedosas de recomenzar una búsqueda esencial e immanente, y de tensionar los límites de la clausura institucional dentro de la que se realiza la búsqueda» (2021: 92).

<8> Frente a la inevitable «divine violence» que aterraba al *Angelus Novus* de Benjamin, los ensayos de Malevich en torno a las ilusiones del constructivismo parecen responder que «there is no difference between future and past—there are ruins in every direction» (Groys, 2013: 9).

y lo empíricamente visible, y por ello se trataría menos de revelar y repetir los patrones del cambio histórico que, de repetir la revelación, porque la repetición produce simultáneamente clarificación y confusión.

A partir de las preguntas que Boris Groys (2010) se planteó sobre la construcción de «imágenes débiles» por parte de las vanguardias de principio de siglo XX —y cuáles pueden ser aún hoy sus efectos o consecuencias—, el siguiente desarrollo trata de formular una mirada atenta ya no a la dimensión de un arte para el futuro, sino al gesto mínimo, débil e invisible del arte, que puede ser repetido cada vez. El estatuto de esa imagen débil que advirtió Groys es semejante al de la autoimpugnación en tanto constituyen dos formas de manifestación que no pueden durar como rasgos estables, identificables, sino como movimientos de un acto que solo puede repetirse. Así, se trataría de dialogar con los movimientos autoimpungatorios de las vanguardias en cuanto estas afirmaron tanto su irrupción como la imposibilidad de su objetivo en el mismo *acto* que las fundó.

La búsqueda consiste en interrogar un modo de encuentro con ese agotamiento de las experiencias de vanguardia. Un diálogo que no lo redima ni intente suprimirlo; sino que, por el contrario, pueda entrar en intimidad con la indeterminación que rige la diferencia entre el *acto* que las vanguardias inauguraron, y sus efectos o sus legados. Una diferencia semejante a la que podríamos establecer entre novedad y *deseo de novedad* (Tabarovsky, 2023) o, para volver a Barthes, entre el *valor* como una afirmación y los valores como efecto de la cultura (1973: 56).

## 2. Panoramas: de la «Obra» a la Lectura

Esta relación entre autoimpugnación y repetición, como deriva posible ante las alternativas de caducidad o supervivencia, constituye una de las puertas de entrada para recorrer las principales hipótesis del corpus de ensayos publicados en Argentina sobre la contemporaneidad de las vanguardias. Esta mirada se diferencia, por ejemplo, de las matrices interpretativas que disputan posiciones en el *Journal of Avant-Garde Studies* (2020), donde muchas de las reflexiones se debaten entre una perspectiva según la cual las vanguardias solo tendrían hoy una dimensión «estética» —debido a que perdieron su potencial de «impacto social, histórico y político»<sup>9</sup> transformador—, y una invitación, por el contrario, a advertir «the legacy of Avant-gardes» (2020: 138) en manifestaciones cercanas a los activismos artísticos, como aquellos grupos que mejor encarnan ese potencial que otras miradas reclaman<sup>10</sup>.

En *Qué será la vanguardia*, Julio Premat parte de una evaluación crítica del término «vanguardia», al que reconoce, históricamente, como «una manera de trasladar lo desconocido al terreno de lo conocido, bien delimitado, inscrito armoniosamente en una historia literaria que se pretendía definitiva» (2021: 13), o bien la forma de

<9> La traducción es nuestra. Corresponde a “Round Table Discussion. The Future of Avant-Garde Studies”, *Journal of Avant-Garde Studies*, 2020, 115-150.

<10> Muchos momentos de la discusión en torno al futuro de los estudios sobre las vanguardias estuvieron marcados por esas miradas en conflicto. Hubert van den Berg y Wolfgang Asholt, por ejemplo, planteaban: «More recently, formal aesthetic changes and artistic innovations have tended to prevail in characterisations of the avant-garde (or, as in some languages and approaches common: avantgardes—plural), conceiving the avant-garde as an aesthetic phenomenon without ambitions concerning institutional or social implications» (Asholt y van den Berg en Asholt, Bürger et al. 2020: 116). Perspectivas como las de Marc James Léger y Rosella Ferrari, por su parte, miran con sospecha, pero también interés, el modo en que el discurso activista puede dialogar con la herencia de las vanguardias.

canalizar domesticadamente «un innombrable que despista y desestabiliza la mirada, la lectura, la escucha» (Noudelmann en Premat, 2021: 17), en suma, una forma de ordenar y por lo tanto reducir a una clasificación el potencial indeterminado de las manifestaciones. Al mismo tiempo, esa domesticación tuvo como correlato la insistencia —casi denegatoria— con que se repite la constatación de su fracaso y agotamiento. Para salir de esa falsa dicotomía entre definición y rechazo, lo que forcejea entre la atribución de sentidos desde un término clasificatorio y la rápida presunción de caducidad, Premat subraya que «la vanguardia se ubica en otro tiempo», «está del lado de lo imposible, lo inminente, lo nunca realizado» (2021: 11), y rehistoriza los debates al enmarcar lo que su herencia tiene que decir en el seno de las afirmaciones sobre el fin del arte.

Esa mirada, que apela a la reflexión acerca de la condición autoimpugnatoria de las vanguardias, le permite reinterrogar temporal y espacialmente el problema según la siguiente pregunta: ¿a qué remite «vanguardia» en la narrativa argentina entre 1990 y 2018? Motivado por salir de las lecturas que dan por sentada la prescindencia de las categorías a las que consideran modernistas («vanguardia», «arte», «literatura», «crítica»), establece como horizonte dos ideas: la de «modalidad» y la de «propensión»: «tendencia latente a la vanguardia, afección por ella o algo así como la presencia de un valor refugio» que proviene de lo que esa biblioteca e imaginario han dejado como legado: «Podemos preguntarnos, no qué se denomina vanguardia hoy, sino cómo se cita a la vanguardia hoy, con qué objetivos y en qué tipo de estrategias argumentativas» (Premat, 2021: 17). Por este motivo, Premat analiza obras que «no intentan prolongar la dinámica de novedad y evolución del arte» (2021: 20), sino que instalan a la vanguardia en tanto «modalidad, a la cual se recurre circunstancialmente» (2021: 21). *Los Topos*, de Félix Bruzzone; *Romance de la Negra Rubia* y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara; *Últimas noticias de la escritura*, *Teoría del ascensor*, *El visitante* de Sergio Chejfec; *Qué hacer* de Pablo Katchadjian —en sistema con *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*—; los *Cuadernos de Lengua y Literatura* de Mario Ortiz, y *Una belleza vulgar* de Damián Tabarovsky, en relación con su producción ensayística desde *Literatura de Izquierda* hasta el presente, son los textos a través de los cuales Premat piensa esas «propensiones» a la vanguardia como un recomienzo del impulso hacia la invención, y las mira desde una tríada heterodoxa —incluso contradictoria— conformada por Ricardo Piglia, Héctor Libertella y César Aira.

La pregunta consiste entonces en un desplazamiento desde el «nombre» como problema —cifrado en ese arco de intervenciones que incluyen a Barthes, el Bürger más reciente y el *Journal of Avant-Gardes*<sup>11</sup>—, hacia la *lectura*: cómo se la lee. Por eso los términos «modalidad» y «propensión» son cruciales para un abordaje donde la cuestión del nombre es en todo caso «performático» (2021: 18): la vanguardia consiste en un «carácter circunstancial», como

<11> En la presentación a la edición 2020 de la Mesa Redonda en Poznań, Wolfgang Asholt, Peter Bürger, Éva Forgács, Benedikt Hjärtarson and Piotr Piotrowski se planteaban: «Here, the question is not just: “What is an avant-garde?” [...], but also: what could be an artistic avant-garde today? Which place and what role remains for an artistic avant-garde in a cultural field and society dominated by spectacle aiming at profit maximisation? And, if resistance to hegemonic cultural practices is still possible in the footsteps of the avant-garde(s) of the past century, does such a subversion still have a chance of success (if indeed resistance to the actual capital-dominated artistic and literary field is still existent)?» (2020: 119)



eso de lo que «se entra y se sale, se la moviliza y se la contradice» (2021: 21). Leer en términos de modalidad a la vanguardia no omite el problema de las definiciones, sino que inscribe en él una suspensión de las nociones fuertes —también históricamente ligadas con el devenir de las vanguardias— como «resistencia», «subversión» y cierto «éxito». Partiendo del presupuesto de que las vanguardias ocupan el lugar de la «nostalgia», como el título mismo del libro lo indica, no se trata de restituirles un valor o delimitar el alcance de su definición, sino de identificar las formas de recomienzo de esa *propensión* como modalidades de lectura que entran en relación con procedimientos, imaginarios, figuras de las vanguardias, sin necesidad de pasar por el sopesamiento crítico de sus funciones. En ese sentido, las vanguardias son menos pensadas como «autocrítica de la institución» que como «reinvención del proceso artístico» (2021: 24). Por lo tanto, es posible pensar también que toda vez que se delinea un valor en torno a ellas, se lo pone simultáneamente bajo la mirada de los movimientos autoimpugnatorios y el gesto de la repetición como posibilidad de un acto que al ocurrir de nuevo —aunque él mismo no lo sea— reabre el diálogo con esos imaginarios que aún permanecen «en lo nunca realizado» (2021: 11).

En *La vanguardia permanente*, Martín Kohan se pregunta por qué hablar de «vanguardia» hoy evoca cierta sorna y sospecha. Bajo esa inquietud, revisa el problema en términos historiográficos —qué ha sido y qué ha podido ser la vanguardia en Argentina desde sus primeras manifestaciones en los años veinte— y en términos críticos —cuáles son las morales críticas implicadas en la constatación de que «vanguardia» es un término y una experiencia que no tiene lugar. Simultáneamente, es aún más escéptico con respecto a que «vanguardia» pueda significar, en Argentina, algo así como una subversión, dado que, siguiendo la hipótesis de Sarlo, si hubo algo semejante en nuestro medio cultural, se habría tratado apenas de una «vanguardia moderada».

Para Kohan, el fracaso está, de alguna manera, contenido en el programa de las vanguardias, y radicaría en su «ambición»: religar arte y vida, destrucción de la tradición como tal, destrucción de la institución-arte. En todo caso, si las vanguardias han fracasado, ¿por qué habría que suponer que un fracaso no deja nada? (2021: 37). La correlación entre fracaso y clausura sería, entonces, una forma de leer el progreso, la evolución y la sucesión cronológica, antes que una constatación crítica. Del mismo modo, la decisión de interrogar a las vanguardias desde sus intenciones programadas resultaría de una lectura moral más que crítica ya que, si hemos aprendido a poner en suspenso «las intenciones del autor», por qué no evocar un gesto semejante ante manifestaciones que son principalmente *obras*, inscripciones, escritura. Esas dos observaciones —la posición historiográfica que se adopta para leer un proceso, y la disposición

crítica— llevan a Kohan a reflexionar acerca de por qué la vanguardia podría ser hoy *sospechosa*, elemento de desconfianza cuando se la nombra:

¿La vanguardia es hoy sospechosa? ¿Sospechosa de qué? ¿Por qué esta condición, antes que suscitar interés, conduce a su desactivación? [...] Que las vanguardias puedan no tener lugar, esa reencontrada descolocación, ese renovado desfasaje, vendría a ser, en un panorama desolador como lo sería la industria cultural manejada por los algoritmos, una versión actual de su historia de resistencia (Kohan, 2021: 190-194).

En *Lo que sobra*, Damián Tabarovsky piensa el problema del nombre desde un camino inverso al de Bürger, no desde los límites de la categoría hacia sus alcances, sino desde lo que queda afuera del problema con el nombre «vanguardia»<sup>12</sup>. Partiendo de esta cita de Michel Leiris, «En la actualidad no hay más forma de que algo sea feo o repugnante. Incluso la mierda es bella» (2023: 9), piensa la imposibilidad de la vanguardia como un problema de lectura e interpretación donde el escollo se encuentra ante el nombre: si todo puede ser reconvertido a *belleza* —es decir, si no hay afuera de lo que queda capturado por el neoliberalismo— nos queda preguntarnos por aquello que no puede ser completamente nombrado, pero todavía se vincula con la vanguardia. El punto de diferencia es mínimo y es el que separa a la novedad como producto del *deseo* de novedad que, aun historizado, sigue permaneciendo como algo incómodo a develar. En ese sentido retoma la figura del «fantasma» que ya había explorado en *Fantasma de la vanguardia* (2018), como algo que ha muerto, pero convoca al diálogo.

Tabarovsky, explora con distintos contrapuntos la siguiente afirmación: «la vanguardia es ante todo, una forma de pensar, de leer» (2023: 9), según la cual ya no habría obras vanguardistas sino interpretaciones vanguardistas. Autores como Georges Bataille, nos recuerda, no hablan nunca «del arte de vanguardia, del arte que se practicaba en su actualidad», pero leen el arte de una manera vanguardista. Es una mirada de ese tipo la que hace suponer, por ejemplo, que en las Cuevas de Lascaux, «las personas no [...] representaban animales, ni a ellas mismas en su vida cotidiana, sino que, sobre todo, extraían placer en mancharse los dedos [...]; dicho en otros términos, hacían obra con la mugre, con lo que sobra, con lo que no tiene función, con la mierda» (2023: 10). Ese exceso o sobra es también, para Tabarovsky, lo que está en *Cuadrado Negro* de Kazimir Malevich, un resto negro, inasimilable, como materia del arte. De esta manera, lo que sobra —que constituye una dimensión fundante, aunque siempre interrumpida en la vanguardia— es también destino del propio desarrollo de las vanguardias.

Repensar a la vanguardia como una forma de leer, más que como un conjunto de obras, es una forma de pensar la relación con eso que «sobra», como un Caballo de Troya «capaz de darle nombre a eso que no tiene nombre, de establecer una nueva cadena de

<12> «[...] pensar todavía en términos de lo que sobra, lo que está de más, pensar en el nombre de lo que no lleva nombre, disentir con nuestra época, la época que impide nombrar eso que no lleva nombre, eso que no sabemos qué es. (¿Vanguardia y mierda? ¿Revolución y desdichados? ¿Arte y proletariado? ¿Literatura y pobreza? ¿Escritura y hambrientos? ¿Teoría y librados a su suerte?)» (Tabarovsky, 2023: 80).

sentidos que expropie la inversión de la lengua» (2023: 29). ¿Qué es la lengua de la inversión?, la del fagocitamiento neoliberal que invierte —en el sentido de convertir— «mierda» en «belleza», las reivindicaciones de las vanguardias en ideales de mercado. Por ese motivo, para Tabarovsky, lo nuevo consistiría, hoy, en hacer que no pueda saberse bien qué es lo tradicional y qué no. Así, desplaza el problema en un doble sentido: de la obra a la lectura —que es una lectura de la espera activa, una lectura del *impasse*; y del presente al pasado, puesto que, si se trata de leer, la vanguardia es una forma de arruinar la sincronía y tramar una paradoja: la vanguardia como lectura trabaja sobre el pasado, se vuelve un «fantasma» porque dialoga con eso que ya murió, pero aún comparte a su propia ausencia e imposibilidad de tener lugar como potencia. Miradas desde la imagen del «fantasma» y la «sobra», Tabarovsky expone a las vanguardias en la condición nunca completamente suprimible que produce la repetición —siempre algo queda por fuera, y siempre el fantasma retorna— a la vez que muestra el modo en que alojaron su propia imposibilidad.

Para Tabarovsky, como Premat y Kohan, es el problema del nombre tranquilizador y lo que ese nombre deja afuera por su propia incapacidad lo que aparece como una suerte de potencia de lo inconveniente. La provisoriedad de definición comporta en sí una orientación hacia repetir el gesto débil de la vanguardia, el que, según Boris Groys, debe rehacerse cada vez. Esa repetición es una forma de repliegue ante el progreso porque implica siempre una torsión hacia atrás, pero a su vez, implica otra cuestión. Volver a un acto inaugural en tanto *acto*, atendiendo al acontecimiento como condición inherente de las vanguardias, que asume para sí el carácter precario y paradójico en cuanto a la imposibilidad de duración de todo acto, permite reabrir ese gesto de un modo que no permanezca en el pasado, sino en los futuros del pasado, y que cargue en ese gesto repetido cada vez la intimidad con la destrucción de su presente.

En el siguiente apartado, revisamos dos propuestas que nos permiten volver sobre la idea de repetición y debilidad de las imágenes y palabras como forma de diálogo con la potencia del acto en la irrupción de las vanguardias: la muestra retrospectiva del Surrealismo en Argentina en 2017, y el proyecto artístico-editorial Oficina Perambulante, desarrollado por Carlos Ríos.

### **3. Vanguardias rosas y evanescentes: del «Nombre» a la baja visibilidad de las imágenes**

Con el título «Objeto móvil recomendado a las familias», que reenvía directamente a la obra de Max Ernst, en el 2017 se llevó a cabo una retrospectiva del surrealismo en Argentina. Santiago Villanueva, artista y curador responsable de la muestra para la Fundación OSDE, seleccionó obras desde los años treinta a la fecha de exposición, con un énfasis especial en el carácter «rosa» del surrealismo. El texto

curatorial de Claudio Iglesias que acompañó el catálogo apuntaba esa idea al pensar el surrealismo en como un «espíritu barrial y kitsch», a través del cual habría prosperado «en los suburbios del arte» (2017: 7-12). Contrario a las teorías más aceptadas sobre las vanguardias históricas (Bürger, 2010; Adorno, 2013) y las neovanguardias (Foster, 1996), que enfatizaron el carácter negativo y hermético de sus obras, el criterio de selección apuntaba, en esta oportunidad, a una cierta indiferencia respecto de esos valores. Un movimiento ingenuo, que prefiere callar cuando los mayores hablan de cosas importantes.

Alejada de la idea de lo «nuevo» y lo «contestatario», la perspectiva de Iglesias insistía en un recommienzo incesante desde la ingenuidad, donde este espíritu barrial y kitsch era una accesibilidad infinita al hacer artístico: *sea artista por un día, sea surrealista*, parecía decir la muestra. Una apertura que demostraría no solo que «el surrealismo no terminó» sino que el arte es aquello que «siempre puede volver a empezar»:

El surrealismo, como movimiento artístico de vanguardia, es aún hoy un espacio indirecto de formación primaria en la fantasía de ser artista, una temprana inclinación devocional por el arte y un acceso a aquellas imágenes que condensan la historia figurativa de la pintura y la posibilidad de ser otra. [...] Tal vez tenemos que tomar ese mismo impulso y, contrariamente a [Aldo] Pellegrini, entender al surrealismo desde Orión a nuestros días como un surrealismo rosa, que en su relación con un mercado invisible constituyó su propia genealogía: una vanguardia que contempla a todos aquellos que quieren participar, que renueva diariamente su programa y sus objetivos, que no entiende la teoría como espacio de coincidencia, sino que recurre al entusiasmo grupal (2017: 10).

Esta idea, la una accesibilidad infinita al hacer artístico como recommienzo de una genealogía, nos remonta a algunas formulaciones que ensayan ese problema como una paradoja. Así, por ejemplo, Maurice Blanchot había advertido, en los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial —contexto propicio a los diagnósticos de fracaso y negación respecto del valor de las vanguardias<sup>13</sup>— una vía alternativa para repensar lo que había significado la escritura automática en la literatura moderna. Según su perspectiva, esta habría aportado como descubrimiento «un método de facilidad, un instrumento siempre disponible y siempre eficaz, la poesía cercana a todos y convertida en la presencia feliz de lo inmediato» (2002: 160). Aunque luego, y en contraposición a lo anterior, señalaba que detrás de «[...] ese don ofrecido a todos y revelado en todos, sin apelar al talento ni recurrir a la cultura, se disimulaba la inseguridad de lo inaccesible, la experiencia infinita de lo que ni siquiera puede ser buscado» (2002: 160).

En este pasaje, Blanchot formuló uno de los principales meollos del surrealismo: la paradoja de que lo «disponible», lo «inmediato» y lo «cercano» pudieran coincidir como desencuentro, o bien que lo infinitamente accesible revelara lo que nunca puede ser buscado.

<13> Al respecto es posible seguir el hilo de discusiones propuestas por Sartre en el Club Maintenant en París a fines de los años cuarenta, y sus lecturas de la contemporaneidad en *¿Qué es la literatura?* (1948).

Esto que Blanchot planteó como una contradicción sin síntesis en *El espacio literario*, desviaba la discusión acerca del fracaso de las vanguardias hacia otro lugar: ya no el efecto del cumplimiento de una misión, sino lo incalculable del acontecimiento que habían producido como aquello que no puede medirse según los criterios de los resultados. Y en ese sentido, la paradoja de la accesibilidad infinita al arte trama una relación tan estrecha con lo imposible como con los resurgimientos; ya que solo podemos acercarnos a ella prescindiendo de lo que se busca en ese acceso inmediato, es necesario repetir el gesto de la búsqueda. Como los cuadros de Malevich y Kandinsky a los que se refiere Groys en tanto imágenes de baja visibilidad, la escritura automática también es susceptible de pensarse una forma «reducida» de la palabra —qué fueron si no «the sound poetry» y el «Gadji beri bimba» de Hugo Ball en Cabaret Voltaire— que no puede sino detenerse ante la posibilidad de alcanzar un objetivo de realización, y por eso el gesto consiste en repetir la revelación del acontecimiento y no las formas encontradas en el hallazgo. Cuando Groys señala, en torno a la obra de Kazimir Malevich y su teoría del arte, una condición «imperfecta» y «transitoria» (2013: 9), insiste en que la condición revolucionaria del arte no es mutar un viejo orden «malo» en uno nuevo y «bueno», sino que «revolutionary art abandons all goals», es decir, entra en un proceso potencialmente infinito, de recomienzo antiteleológico (2013: 10).

Dos años después de la muestra montada en Fundación OSDE, Santiago Villanueva escribió otro ensayo tirando del mismo hilo; lo tituló «Repetir el surrealismo» y fue publicado en *El surrealismo rosa de hoy* que no casualmente apareció en el 2021 —el mismo año de publicación de los libros *La vanguardia permanente* y *Qué será la vanguardia*. Allí afirmaba que «el surrealismo es una manera vulgar de hablar de cosas que nos fascinan» (2021: 39). Así, desarmaba en parte el problema de los efectos de las vanguardias en un marco de posibles subversiones, porque lo recorta de otra forma: en los «surrealismos rosas», su carácter vanguardista ya no cumple una función de ruptura o de subversiones, sino que actúa como *ingenua indiferencia* —término que también ha sido pensado para el dadaísmo y su *indiferencia creativa* (Asholt, 2021). Intervenciones como las de Maurice Blanchot, Boris Groys y las de Santiago Villanueva junto a Claudio Iglesias comparten, en términos de consecuencias historiográficas, que sus aportes no constituyen una defensa de la *actualidad* de las vanguardias, sino que se orientan hacia una indagación de sus propios procesos de sospecha autoimpugnatoria como aquello que aún podría convocar una intimidad con el propio tiempo. Esas imágenes débiles, como el espacio indirecto y primario del surrealismo que señalaban Villanueva e Iglesias en torno al surrealismo en Argentina, resuenan como el murmullo que escapa a los valores de los que «hablan cosas importantes» (Villanueva e Iglesias, 2017: 8).

Entre junio y julio del 2023, el artista, escritor, editor y performer Carlos Ríos<sup>14</sup> comenzó a explorar una forma de edición y escritura que trabaja sobre la precariedad de los soportes de inscripción. Para explicar el procedimiento debemos remontarnos primero a la experiencia de su proyecto editorial titulado *Oficina Perambulante* (2016)<sup>15</sup>, en el marco del cual desarrolla una producción de libros «repentistas» y «silvestres», por cuanto no solo son artesanales, sino rápidos de hacer y producidos con materiales recolectados en la calle — principalmente cartones provenientes de envases de alimentos o productos de consumo doméstico. Para hacer un libro de 7 x 10 cm —como la mayoría de los que componen la Biblioteca Perambulante—, solo se necesita una impresora pequeña, un papel A4, cartón o fotocopias, tijera, trincheta y ganchitos.

Una de las principales características de lo que se conformó como una «Biblioteca Perambulante» en los primeros cuatro años del proyecto es la configuración de una suerte de paradoja que conecta con ciertos efectos del *ready made* duchampiano: la singularidad irreproducible de la reproducción. Cada libro se expone, desde su tapa, con los restos de la reproducción de mercancías de consumo masivo. La reproducción de la imagen, entonces, y no su originalidad, funda la «cosmética» (Déotte, 2012) de *Oficina Perambulante*. Al mismo tiempo, es ese principio el que convierte a cada libro en uno que no se puede reproducir puesto que no hay dos iguales. No solo porque cada libro se viste a sí mismo con el encuentro de ese *object-trouvé* que remite al surrealismo y que proviene de los desechos de la calle, sino porque esos cartones comportan una memoria gráfica<sup>16</sup> que se añade al libro de manera diferencial cada vez, produciendo un efecto de «versiones editoriales».

Como deriva de ese proyecto, la práctica escrituraria-editorial de Ríos adoptó una nueva deriva de formatos y poéticas a partir de materiales precarios. Con una impresora termosensible, es decir que funciona a partir de calor y no de tinta, produce libros que son «tiras» de papel en rollo —similar al que nos ofrece una caja registradora en cualquier comercio—, que son a su vez ejemplares «únicos», es decir, no se imprimen dos veces, excepto que se lo vuelva a componer como tal. La composición de cada libro-rollo resulta de una mezcla de técnicas visuales y poéticas que no obstante se unifican en la impresión termosensible. Así, conjuga texto escrito con una Lexicon 80, con sellos hechos a partir de gomas de borrar, pedazos de cartones, en suma, fragmentos escriturarios-visuales que son fotografiados y enviados a la impresora. Por otra parte, cada objeto conlleva en sí la precariedad de su supervivencia, puesto que una impresión termosensible está destinada a borrarse, a ir desvaneciéndose con el paso de los días, sobre un papel en el cual solo quedará la huella de una presión más que de una tinta. El papel asimismo tampoco puede ser conservado como libro, sino como rollo. Esta superposición de procedimientos ligados con la provisoriedad de los materiales es una forma de explicitar la necesidad de *repetir ese*

<14> Carlos Ríos es poeta, novelista y actualmente performer en el proyecto U.B.E.E.D. (Unidad Básica de Experimentación Editorial). Es autor de cerca de 20 libros, muchos de ellos traducidos al francés, inglés y portugués. Entre los más reconocidos se cuentan las novelas *Manigua* (2009), *Cuaderno de Pripjat* (2010), *Cuaderno de Campo* (2014), *Rebelión en la Ópera* (2016), *Falsa Familia* (2022). En todos ellos construye lenguas particulares —incluso inventadas con retazos de otras lenguas perdidas, originarias o dialectales— para escenarios distópicos.

<15> «Perambulante» es un neologismo derivado de la palabra portuguesa «perambular», especialmente utilizada en la región de Ouro Preto. Significa caminar o atravesar algo, pero también puede referirse a deambular sin un destino o entregarse a paseos ociosos y a soñar despierto. Y «Repentista» es una palabra tomada de Cuba, donde refiere a un tipo de canción improvisada. El repentismo alude acá a un modo de hacer con lo que se tiene a mano, donde esto se encuentre. En no pocas ocasiones, Carlos Ríos ha hecho libros en una hora, porque alguien en una feria le preguntó si tenía tal autor o un libro sobre tal tema.

<16> Esto tiene una consecuencia específica sobre los sentidos que, en cada libro, abre la materia gráfica. En «Ecosistema del libro cartonero», un ensayo del mismo Ríos sobre las relaciones entre reciclaje, comunidad y edición artesanal, el autor propone: «Las tapas de cartón añaden una memoria gráfica no solo de los productos industriales que transportaron; permanecen también las marcas de diseño, una serie de códigos de impresión que en las superficies de los libros producen sentidos inesperados» (Ríos, 2020).

*gesto débil*—casi invisible desde su emergencia— de una escritura que no vive para siempre, a menos que, como a esos ejemplares únicos, se la vuelva a *inscribir*. Se trata entonces, de instalar el gesto vanguardista de la imagen de baja visibilidad en las formas mismas de la producción de la escritura y sus modos de circulación. A diferencia de una idea de libro como resguardo y conservación de la cultura, Oficina Perambulante expone el *acto* mismo de la imagen escrita como una dimensión que debe ser rehecha cada vez en un contexto de destrucción permanente.

Este tipo de obras, o las que Villanueva e Iglesias seleccionaron para la muestra —entre las que se contaba a Adriana Minoliti, Emilio Bianchic, Laura Códega, Mildred Burton, Leónidas Gambartes, Juan del Prete, Fernanda Laguna— son formas de volver a la vanguardia más allá de un proceso de actualización o supervivencia, porque desprendidas de esa lógica, reconectan con el proceso temporal específico que caracterizó a las vanguardias desde su surgimiento, tanto como con la indeterminación del acto de su emergencia, cuya contingencia las separaba ya de la búsqueda posterior, y las volvía imperfectas y transitorias.

En ese sentido, más que del carácter crítico, disruptivo o contestatario de las vanguardias —que solo puede medirse según índices de valor histórico que varían cada vez—, se trataría, en relación con nuestra contemporaneidad, de volver a lo enigmático del acto que las inauguró y que nunca deja de ser convocado a un recomienzo. Las vanguardias abrieron una dimensión infinitamente accesible del arte (el surrealismo), transparente o débil en las imágenes (suprematismo), indeterminada en relación con el sentido (dadaísmo) que pone una y otra vez a la experiencia frente a lo irreductible (lo irreductible de toda búsqueda de lo infinito, lo irreductible de la imagen). La vanguardia abre la posibilidad, cada vez, de ser disruptivo y no la herencia de esa disrupción. Es, en suma, el acto lo que inauguraron y no sus efectos.

Para mantener oscilante esa diferencia nunca sólida entre el acto y sus efectos, entre el potencial histórico de su emergencia y la evolución histórica —como sugería Sjöberg—, entre la inauguración contingente y la herencia, entre la sutil y necesaria disimetría entre el nombre como acto performático y aquello que designa domesticando, se podría incluso explorar la famosa expresión de Walter Benjamin, recordada por Bürger en la mesa de Poznán acerca de apropiarse, del pasado, no de aquello que realmente hubiera ocurrido, sino de lo que relampaguea en el instante de peligro. Tal vez no sea desacertado decir hoy que lo que relampaguea de las vanguardias en este instante de peligro no es su poder de subversión sino el punto de silencio de su surgimiento que puede ser indiferente a toda interrogación acerca de su función. Tal vez mientras las funciones resultan cada vez absorbidas o transformadas en algo que pareciera indeseable —la inversión de la que habla Tabarovsky—, la posibilidad de hacer silencio, de ser indiferente a las demandas

acerca de *qué hacen aquí*, sea eso que hay que resguardar, como si pudiera liberarse a las vanguardias del precio que pagaron por ser refractarias a la representación: oscuras a su comprensión, se les asignó un valor crítico, subversivo, revolucionario que las justificaba.

## Bibliografía citada

AGUILAR, G. (2002): «Vanguardias» en Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 231-235.

ADORNO, T. (2013): *Estética (1958/9)*, Buenos Aires: Las Cuarenta Editorial.

ASHOLT, W. (2021): «Negativität und (ästhetische) Souveränität im Programm der historischen Avantgarden» en Knobloch, J. y Lucci, A. (eds.), *Gegen das Leben, gegen die Welt, gegen mich selbst. Figuren der Negativität*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 201-220.

ASHOLT, W., BÜRGER, P. et al. (2020): «The Future of Avant-Garde Studies. A European Round Table» en Hjartarson, B., Forgács, É., Sjöberg, S. y Strožek, P. (eds.), *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, 115-150.

BARTHES, R. (2003): *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral.

BARTHES, R. [1973] (1998): *El placer del texto*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BLANCHOT, M. [1955] (2002): *El espacio literario*, Madrid: Editorial Nacional.

BRETON, A. (1951): «Aspecto del agua», *poesía buenos aires*, 4, 7.

BÜRGER, P. [1974] (2010): *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta Editorial.

CĂLINESCU, M. (1977): *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Durham: Duke University Press.

CATALLÍN, M.; GARBATSKY, I. y SILVIA, G. (2023): «Posmodernismos latinoamericanos: introducción», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 12, 28, 4-10.

CARRIÓN, J., TALLER ESTAMPA y GPT-2 y 3 (2023): *Los campos electromagnéticos. Teorías y prácticas de la escritura artificial*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.

CLAIR, J. (1997): *La responsabilité de l'artiste. Les Avant-gardes entre terreur et raison*, París: Gallimard.

CONTRERAS, S. (2002): *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

CONTRERAS, S. (2018): *En torno al realismo y otros ensayos*, Rosario: Nube Negra.



- DÉOTTE, J. L. (2012): *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- DERRIDA, J. [1989] (2017): «Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 115-150.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.
- EDITORIAL *poesía buenos aires* (1953): «Poetas surrealistas», *poesía buenos aires*, 13-14, 10.
- FERRARI, R. (2020): «On the Pluriversality of the Avant-Garde. A Response to “The Future of Avant-Garde Studies: A European Roundtable”» en Hjartarson, B; Forgács, É.; Sjöberg, S.; Strožek, P. (eds.), *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, 1-3.
- FOSTER, H. (1996): *The Return of the Real*, Massachusetts: MIT Press.
- GIORDANO, A. (2021): «¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica» en Giordano, A. y Nascimento, E., *La literatura fuera de sí*, Rosario y Santiago de Chile: Bulk Ediciones.
- GROYS, B. (2010): *Going Public*, Londres: Sternberg Press.
- GROYS, B. (2013): «Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich», *e-flux Journal*, 47, 1-8, <<https://www.e-flux.com/journal/47/60047/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>>, [04/07/2024].
- HUYSEN, A. (1986): *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press.
- IGLESIAS, C. (2017): «La familia surrealista: puntos de acceso a un arte aficionado, travesti y barrial» en Villanueva, S., Iglesias, C. y Pedroni, J. C., *Objeto móvil recomendado a las familias*, Buenos Aires: Fundación OSDE.
- JAMESON, F. (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- KOHAN, M. (2021): *La vanguardia permanente*, Buenos Aires: Paidós.
- LÉGER, M. J. (2020): «Retroactivating the Idea of the Avant Garde» en Hjartarson, B, Forgács, É., Sjöberg, S. y Strožek, P. (eds.), *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, 1-18.
- LONGONI, A. (2006): «La teoría de la vanguardia como corset», *Pensamiento de los confines*, 18, 61-68.
- LONGONI, A. (2014): *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel.
- LONGONI, A. y DAVIS, F. (2009): «Introducción a Las Vanguardias, Neovanguardias, Posvanguardias: Cartografías de un debate», *Katatay*, 7, 6-11.

- MOHOLY-NAGY, L. (1948): «Carta a Kalidova», *Revista Ciclo. Arte, literatura y pensamiento modernos*, 1, 57-64.
- NOUDELMANN, F. (2000): *Avant-gardes et modernité*, París: Hachette.
- OSORIO, N. (1985): «Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano», *Revista Iberoamericana*, 114-115, 227-54.
- PIZARRO, A. (1995): *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Vanguarda e Modernidade*, San Pablo-Campinas: Memorial da America Latina-Unicamp, vol. 3.
- PREMAT, J. (2021): *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- RICHARDS, N. (1996): «Latinoamérica y la posmodernidad», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 13-14, 271-280.
- RÍOS, C. (2020). «Ecosistema del libro cartonero». *Revista Ambiente en Diálogo*, OPDS, <<https://ambienteendialogo.opds.gba.gov.ar/ecosistema-de-los-libros-cartoneros/>>, [04/07/2024].
- ROITMAN, W. (1951): «Presencia y epitafio del surrealismo en André Breton», *poesía buenos aires*, 4, 7.
- SJÖBERG, S. (2020): «Isms, Wasms, and the Avant-Gardist Spirit», *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, 159-161.
- SPERANZA, G. (2006): *Fuera de campo: literatura y arte argentino después de Duchamp*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- SPERANZA, G. y EDER, R. (2012): «Wanders: Surrealism and Contemporary Latin American Art and Fiction», *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Los Ángeles: Getty Research Institute, 193-211.
- TABAROVSKY, D. (2018): *Fantasma de la vanguardia*, Buenos Aires: Mardulce Editora.
- TABAROVSKY, D. (2023): *Lo que sobra*, Buenos Aires: Mardulce Editora.
- TZARA, T. (1918): «Manifieste Dada 1918», *Dada*, 3, 2-4.
- VILLANUEVA, S. (2021): *El surrealismo rosa de hoy*, Rosario: Iván Rosado Editorial.
- WILLIAMS, R. (1997): *La política del modernismo*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.

# #31

## LAS CENIZAS DE UN NUEVO PAISAJE AFECTIVO: LENGUAJE, AMOR Y COMUNIDAD EN LA *PARTE DEL FUEGO* (2022) DE POL GUASCH

Helena Pagán Marín

*Universidad de Salamanca*

<https://orcid.org/0000-0002-3355-7775>

Artículo || Recibido: 29/08/2023 | Aceptado: 21/05/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.8

[helenapm@usal.es](mailto:helenapm@usal.es)

Ilustración || ©American Colony (Jerusalem), *Wild flowers of Palestine. Honeysuckle (Lonicera etrusca Santi)*, 1900. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2019697017/>. World Digital Library.

Texto || ©Helena Pagán Marín – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



**Resumen** || El presente artículo ofrece una lectura de *La part del foc* (2021), segundo poemario del escritor tarraconense Pol Guasch. Siguiendo las propuestas de Margalida Pons para una aplicación de los estudios afectivos en el análisis poético, el objetivo será estudiar las coordenadas en las que se ubica el poemario: lenguaje-amor-comunidad, así como los puentes que median el contacto entre ellas. En primer lugar, nos detendremos en desarrollar las relaciones entre lenguaje y afecto, sirviéndonos de los postulados teóricos de pensadores como Gaston Bachelard o Marina Garcés, entre otros. Más tarde, a la luz de lo expuesto y en relación con las ideas del filósofo francés Maurice Blanchot, se ofrecerá un análisis detenido de la noción de comunidad esbozada en el poemario.

**Palabras clave** || Poesía contemporánea | Pol Guasch | Afectos | Comunidad

### Les cendres d'un nou paisatge afectiu: Llenguatge, amor i comunitat en *La part del foc* (2021) de Pol Guasch

**Resum** || El present article ofereix una lectura de *La part del foc* (2021), segon poemari de l'escriptor tarragoní Pol Guasch. Seguint les propostes de Margalida Pons per a una aplicació dels estudis afectius en l'anàlisi poètica, l'objectiu serà estudiar les coordenades en les quals se situa el poemari: llenguatge-amor-comunitat, així com els ponts que medien el contacte entre elles. En primer lloc, ens detindrem a desenvolupar les relacions entre llenguatge i afecte, servint-nos dels postulats teòrics de pensadors com Gaston Bachelard o Marina Garcés, entre altres. Més tard, d'acord amb allò exposat i en relació amb les idees del filòsof francès Maurice Blanchot, s'oferirà una anàlisi detinguda de la noció de comunitat esbossada en el poemari.

**Paraules clau** || Poesia contemporània | Pol Guasch | Afectes | Comunitat

**The Ashes of a New Affective Landscape: Language, Love, and Community in Pol Guasch's  
*The Part of the Fire* (2022)**

**Abstract** || This article offers a reading of *La part del foc* (2021), the second collection of poems by the Tarragona writer Pol Guasch. Following Margalida Pons's work on the application of affect studies to poetic analysis, the aim is to study the coordinates in which the collection is located: language-affect-community, as well as the bridges that mediate the contact between them. We focus, first, on developing the relationship between language and affect, using the theoretical postulates of thinkers such as Gaston Bachelard and Marina Garcés, among others. We then offer a detailed analysis of the notion of community outlined in the collection of poems, in light of the above and in relation to the ideas of the French philosopher Maurice Blanchot.

**Keywords** || Contemporary poetry | Pol Guasch | Affect | Community

## 0. Introducción<sup>1</sup>

En el Prólogo a *4M3R1CA. Novísima poesía latinoamericana* (2010), Héctor Hernández Montecinos insiste en que «el lenguaje poético fue, es y será la principal operación que puede desarticular su propia genealogía, narrar la catástrofe y a la vez construir un futuro» (2010: 7). Testimoniar, dar cuenta del error y proponer alternativas serían, para el poeta y ensayista chileno, tres fases que cómodamente podría transitar la poesía en su relación con el afuera. Por su parte, y en una aplicación poética de ese triple proceso, el poeta gallego Ismael Ramos dedica el poema «En cada unidad familiar hay un carpintero, fabrica ataúdes» perteneciente al poemario *Lumes* (2017) a analizar la paternidad como una actividad cargada de expectativas, como un proceso destinado a dar forma bastante vinculado al oficio de carpintería, esto es, al trabajo de aquel que imprime a la materia la forma de su muerte: «El padre construye los órganos del hijo a su semejanza. Se confía a la piedad. El padre se construye dentro del hijo. En madera. Luego arde» (2019: 22).

Rescatar las cenizas de la historia y, pese al humo que opaca el horizonte, ofrecer una alternativa de futuro a la versión contada sería una de las principales tareas que el escritor catalán Pol Guasch practica en su escritura, tanto narrativa como poética. Y que a su vez comparte con otros poetas coetáneos, cuya producción empieza a ver la luz en la segunda década del siglo XXI: como el citado Ismael Ramos, quien en *Lumes* (2017) y en *Lixeiro* (2021)<sup>2</sup> demuestra una especial atención por las formas de intimidad que se construyen a través de relaciones familiares y afectivas, o la madrileña Alba Flores, cuyos poemarios *Digan adiós a la muchacha* (2018) y *Azca* (2021), profundamente vinculados a la naturaleza rural, ensanchan las relaciones con el entorno para hacerlo participar de los sentimientos del yo poético.

El objetivo de esta investigación será presentar las distintas vías (lingüísticas, metafóricas, críticas, etc.) que Guasch explora en su segundo poemario *La part del foc* (2021) para trasladarnos esa triple fase poética anunciada por Montesinos; y que en el caso del catalán se concreta, por una parte, en una desarticulación de las cegueras del paisaje afectivo heredado<sup>3</sup> y, por otra, en una apertura de horizontes relacionales en los cuales los afectos —esto es, «sentimientos elaborados a partir de emociones» (Pons, 2016: 17)— funcionarían como portadores de sentido. Para ello, adoptará el fuego como metáfora vehiculante: sus diversas fases y formas (sobre la materia), así como las distintas preguntas que genera en su vinculación con el amor, serán el medio de exposición y de comunicación de sus mensajes.

Mensajes que no solo se construyen en el plano poético, sino que también permean el debate público, del que participa como redactor en el *Diari Ara*, y a cuyas opiniones sobre algunos de los temas tratados en esta investigación podemos acceder gracias a dos conversatorios sobre amor y amistad que ha compartido con la filósofa catalana

<1> Esta investigación ha podido realizarse gracias a la financiación del programa de contratos predoctorales del Ministerio de Universidades del Gobierno de España (FPU21/05633), y forma parte de los resultados del GIR TePPeL (Tecnología y poder en el pensamiento y las letras).

<2> Ambas obras también las encontramos publicadas y traducidas al español en Editorial Bella Varsovia: *Fuegos* (2019) y *Ligero* (2021).

<3> Un paisaje constituido tanto por aquellas sensaciones asociadas al lado inconsciente del discurso y encarnadas y sentidas de manera prelingüística, que comúnmente conocemos por «emociones», como aquellas otras bautizadas semánticamente que ya han pasado el filtro de la significación, y que reconocemos por «afectos» (Pons, 2016: 16-17). El libro adquiere su fuerza en el ejercicio de análisis tensional entre emoción y afecto.

Marina Garcés en el marco del programa de podcasts *Tema Libre* de Radio Anagrama (2022; 2023). Por otra parte, y como complemento a esta labor de mediación cultural, es preciso destacar la reciente publicación de «Paradís | Converses amb Pol Guasch» (Radio Anagrama, 2024), programa de podcasts donde Guasch trata con diversos escritores y creadores de actualidad, como Anna Pacheco, Raül Refree o Eudald Espluga, algunos de los ejes temáticos que vehiculan su último libro *Ofert a les mans, el paradís crema* (2024): el amor, la familia, la clase, el futuro o la posibilidad de vivir en un mundo que progresivamente nos cierra su horizonte.

Por todo lo expuesto, es fácil deducir que ética y política serán, a un tiempo, el régimen de visibilidad de una antorcha autorial que, en su voluntad de allanar y hacer más transitables los caminos lingüísticos y poéticos del futuro, participa de los postulados teóricos de los estudios afectivos (Ahmed, 2004), que en España transitan cómodamente, y a los que recurren con bastante frecuencia, filósofos como Marina Garcés (2018) o Fernando Broncano (2020). Un camino conceptual que si bien todavía no ha permeado demasiado el grueso de la poesía hispánica del XXI (Velasco en Salas, 2022a: 7), sí ha encontrado su veta de entrada en el paisaje poético catalán. Así lo reconoce Matas Revilla: «la poesia catalana aborda l'encaix entre l'escriptura encarnada i la teoria crítica dels afectes segons múltiples perspectives» (2022: 203). Sirvan de ejemplo los estudios que Margalida Pons ha venido desarrollando estos últimos años a través del proyecto de investigación reconocido «La poesía catalana contemporánea desde la perspectiva de los estudios afectivos», y de los cuales ya ha compartido notables resultados (2020; 2021).

## 1. Dar la mano ardiendo: Introducción a la obra de Pol Guasch

La mano me quedó ardiendo después de que te toqué.  
Si no te vienes conmigo, lo que llevas escondido  
nadie más lo sabrá ver.

Lorena Álvarez y los Rondadores

En el año 2021, el escritor tarraconense Pol Guasch (1993) publica dos obras temáticamente hermanadas: la novela *Napalm al cor*, merecedora del Premio Llibres Anagrama de Novela; y el poemario *La part del foc*, ganador del Premi López-Picó en el año 2020, cuyo título homologa aquel que Maurice Blanchot empleó para recoger sus reflexiones sobre tradición literaria y con el que comparte no solo un fructífero diálogo dentro del libro, sino también parte de su forma. Poco más tarde, llega a librerías *Ofert a les mans, el paradís crema* (2024), novela con la que actualiza el debate afectivo que introduce y ensaya en las obras citadas.

*Napalm al cor* nos sitúa en un escenario rural y ambiguo en el que parecen mediar dos tiempos profundamente vinculados: un pasado que conocemos a través del espacio indeterminado y enigmático de La Fábrica —lugar de trabajo al que rodea un aura de secreto y donde se cometieron atrocidades, especialmente feminicidios— y un presente de exploración y descubrimiento humanos en el que el protagonista de la obra, de quien desconocemos el nombre, explora su relación con los otros. *Ofert a les mas, el paradís crema*, se desarrolla, en cambio, a partir de una dialéctica porosa de escenarios y enclaves temporales y afectivos que van sucediéndose en paralelo a la historia de los protagonistas: Líton y Rita, dos amigos cuyo vínculo arraiga en la voluntad de comprenderse y respetarse en las diferencias.

En ambas novelas, los afectos se construyen tanto por vía lingüística como por vacíos de discurso. El silencio —para Guasch lo que queda cuando todo ha ardido— es una parte indispensable en la construcción del paisaje social de las obras, principalmente en lo que concierne a la exhibición de violencias. De este modo, los relatos, profundamente atravesados por la presencia de la muerte, no solo comparten sus interrogantes con el poemario: cómo tender un puente afectivo hacia el otro, o, lo que es más urgente, cómo hacerlo a través de una lengua connotada, sino también —y precisamente para responder a esto primero— su motivo de las llamas. «Mirad cómo un fuego insignificante puede incendiar todo un bosque. ¡Y la lengua es un fuego!» (2022b: 25), señala el protagonista de *Napalm al cor*; o «hijo, el fuego siempre está dentro: / como si fuese napalm en el corazón», escuchamos decir a la madre del protagonista cerca del cierre del libro (2022b: 229).

Esta presencia significativa del imaginario ignífugo acompañará también la intrahistoria de *Ofert a les mans, el paradís crema*, cuyos paisajes calcinados crecen en la mirada de los protagonistas hasta desplegar su verdad: «El teus ulls veuen sense mirar. És el foc. Tu no el cerques, ell et troba. La memòria dels incendis és més antiga que la nostra» (2024: 13). Por lo expuesto, entendemos que si bien el cauce formal empleado conduce inevitablemente a una disonancia comunicativa de fondo (la prosa y el verso ejecutan y trasladan sus mensajes de maneras diversas), las dos obras de Guasch encuentran en sus planteamientos formas de armonizarse, pues ambas descansarán en la pregunta por la lengua: cómo lograr (bajo qué prácticas o condicionantes soñar) una lengua común (Rich, 2019).

El poemario se abre con una portada sugerente y participativa de lo que vendrá: un fragmento, un recorte, o «casi lo que llamaríamos detalle» en palabras de Velasco (2022a: 5) del conocido cuadro del pintor francés Philippe de Champaigne, en el que representa a San Agustín sosteniendo, con la mano derecha, una pluma estilográfica (sálvese el anacronismo) y con la izquierda, un corazón en llamas, que permanece en la vertical de un libro abierto. Sin embargo, el motivo seleccionado por Guasch para la portada de su libro es



única y exclusivamente el corazón ardiendo; nada casual, por otra parte, que quien medie y escriba el libro sea el fuego del corazón (protagonista de los hechos) y no la mano de la razón, la derecha.

El corazón queda a la derecha justo encima de la letra escrita, ardiendo. La otra letra escrita, la de la cubierta, queda a la misma altura del corazón, al lado opuesto: *La part del foc*. Ambos elementos se igualan en volumen y se compensan [...] la unión tipográfica del sentido (Velasco en Guasch, 2022a: 5).

De este modo, y como reconoce Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (2018), si para los antiguos egipcios la pluma —símbolo de exactitud— servía de contrapeso en el platillo donde se ponderaba el peso de las almas, lo cierto es que en esta ocasión la pluma, en su pulso con el otro lado, permanece por debajo del corazón en llamas: símbolo por antonomasia del amor, que se eleva como rector único. Unai Velasco, editor de la traducción al español, dedica un análisis detenido a la porción de brazo que media la portada y sus elementos —especialmente el título—; sin embargo, olvida lo que queda fuera: la mano que sostiene la pluma, parte que imprime un peso muchas veces difícil de sobrellevar al «órgano de la memoria» que conocemos por corazón. En cualquier caso, coincidimos con Velasco en que el libro de Guasch se sitúa en el mismo lugar de tensión que fue transitado por el santo cristiano:

Entre la intensidad desgarradora y la empatía sustancial de lo amistoso, entre la imposibilidad de llegar al otro y lo contrario. Las posibles transferencias del amor son las posibles transferencias del lenguaje, pues la escritura está inscrita en la misma frontera radical (2022a: 6).

No es extraño entonces que desde ese lugar que Gloria Anzaldúa en su *Borderlands* (1987) ansiaba transitar con el lenguaje para hablarnos de la frontera como cicatriz corporal, como una cicatriz inscrita en el cuerpo fruto de la violencia lingüística, nos hable Guasch, pero más cómodo en el imaginario violento del fuego, de lo inflamable, «donde los cuerpos, siempre a punto de colisionar, nunca llegan a encontrarse» (2022a: 9). Así lo anuncia Garcés en el prólogo a la obra para hablar de las cristaleras del MACBA, edificio en el que el poeta catalán le habló del proyecto de amor y amistad que sería *La part del foc*. El fuego, como la ventana del museo, forma parte de un régimen de visibilidad/invisibilidad, cuyas fases y transferencias (llama, incendio, extinción, ceniza, humo) abrazan y oprimen: iluminan a la distancia exacta, pero queman hasta la extinción si se traspasan sus fronteras. Esta misma dualidad reconoce el filósofo francés Gaston Bachelard en *Psicoanálisis del fuego* (1966): «De entre todos los fenómenos, verdaderamente es el único que puede recibir netamente dos valoraciones contrarias: el bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno» (1966: 18).

«Historia de la destrucción», poema con el que se abre el libro, entrelaza estas dos metáforas: la inflamable y la lingüística, para introducir los tiempos y maneras a las que, en su voluntad de comunicación, estará sujeto el libro. Y lo hace ofreciendo una traducción poética

de la historia que Yosef Agnón transmitió a Scholem —referida en su libro *Mística judía*— y que a su vez recoge Giorgio Agamben para introducir *El fuego y el relato* (2016: 11). Dicha historia sirve a Agamben para plantear una definición histórica del hecho literario. Este, nos dice, ha consistido en una progresiva desvinculación entre la palabra y el misterio que en su origen recogía. Hoy, en fondo y en forma, la literatura se ocupa de contar la historia de esa pérdida. Pérdida que, para Guasch, a diferencia de Agamben, no es solo una pérdida mítica, inscrita en el orden literario, sino también —y principalmente— una pérdida de lenguaje y de espacio compartidos; esto es: una pérdida del sentido comunitario. Véase el poema que abre el libro:

Los padres de nuestros abuelos iban  
al bosque justo al lugar preciso, allí encendían  
un fuego y decían la palabra. Todo  
funcionaba. Nuestros abuelos no  
supieron ya prender el fuego, y pronunciaron:  
sólo sabemos las palabras que tenemos que decir.  
Nuestros padres enunciaron:  
el fuego y la palabra, los desconocemos,  
pero sabemos el lugar del bosque al que acudir.  
Eso basta. Pensaban. Y, en efecto,  
fue así. Nosotros: ni el fuego, ni la  
palabra, ni el claro de aquel bosque.  
Todo lo desconocemos. Pero de todo  
podemos aún contar la historia.

Lo hacemos  
(Guasch, 2022a: 17).

Trasladar los lugares y formas en los que ese vínculo se expresa y reconoce será el objetivo último de un libro que mantiene su fuerza en la operativa manera de moverse entre las coordenadas: lenguaje-amor-comunidad y los puentes de fuego que median el contacto entre cada una de ellas. De esta manera, *La part del foc* se abrirá como un tablero de posibles donde numerosos movimientos se ensayan para concluir, a la manera de Blanchot, que cuanto más se escribe el amor, más se niega. En este sentido, y por tanto consciente de que cada expresión en torno al amor es ya la escritura de su muerte, Guasch reivindica, por encima de todo, su presencia, pues encuentra en la escritura la posibilidad de retener el fuego para confirmar su existencia, la existencia del amor.

He vuelto a un texto al que siempre vuelvo. Lo dice de forma clara, como en un misterio: «Una palabra nueva —el amor. Cuando eso arde en el pecho, allí, en el mismo centro (¿quién no lo entiende?)». Y después: «Un día, no sé cuándo, decidieron llamar amor a un conjunto de fenómenos físicos extraños, inclasificables, ¿es dolor? —pero desde el momento en que se pone el nombre en la quemadura del pecho, se interrumpe la violencia de lo extraño y se empieza a olvidar el horror antiguo oculto bajo esta palabra nueva» (Guasch, 2022a: 49).

A las tres coordenadas citadas atenderemos en este artículo, donde primero analizaremos y presentaremos las maneras que Guasch tiene de entender y ensayar la relación con el otro, recurriendo a los postulados teóricos de distintos filósofos que han reflexionado sobre el papel del lenguaje en las relaciones humanas, y, por último, desarrollaremos la noción de «comunidad» que, en diálogo con Maurice Blanchot, Guasch desarrolla y matiza a través de distintos poemas del libro.

## 2. Lenguaje, amor y comunidad en *La parte del fuego* de Pol Guasch

### 2.1. Afirmarse en la distancia: un puente de fuego hacia el otro

En *Crítica de la razón cínica* (2003), el filósofo alemán Peter Sloterdijk señala: «si las cosas se nos han acercado tanto hasta llegar a quemarnos, tendrá que surgir una crítica que exprese esta quemadura. No es tanto un asunto de distancia correcta (Benjamin) cuando de proximidad correcta» (2003: 73). Por su parte, Pol Guasch se pregunta y reconoce en *La part del foc* esta misma necesidad de aproximarse en su justa medida al otro para lograr una lengua común que salvaguarde las necesidades individuales, pues, tal y como corrige la filósofa catalana Marina Garcés: el concepto de finitud, de límite, no ha de entenderse como condición de separación, sino de continuación en el otro. Esta, nos dice, «es la base para otra concepción del nosotros, basada en la alianza y la solidaridad de los cuerpos singulares, sus lenguajes y sus mentes» (2018: 30).

Así lo plantea Guasch en uno de los poemas sin título que encabezan el libro: «seguramente se trata de recordar que aprender a articular este espacio entre nosotros como un espacio de deseo, de intensidad y de entendimiento es como aprender una nueva lengua» (2022a: 21). En virtud de alcanzar esa «proximidad correcta», el poeta catalán situará su relato en un paisaje de límites, en el que la lengua nunca parece cruzar ni desarrollar su estado de fundición plena con el otro, sino que se para y permanece en el umbral. Véase lo expuesto en la siguiente estrofa, donde se subvierte la idea clásica de canibalismo por la cual se anularía al amado. Para romper con ella, en el poema citado los pronombres reconocen su distancia y delimitación:

Me miras, golosina caníbal,  
y en las cuencas de los ojos abres un espacio  
que dejas que yo habite. Concentras  
en las pupilas la memoria  
nocturna del cuerpo, y cultivas  
insobornable el vínculo que  
nos separa  
(Guasch, 2022a: 29).

La lectura que hasta ahora tenemos de la imagen de canibalismo en Guasch se interpreta como una deglución posesiva que anula las limitaciones y finitudes del «yo» y del «tú», así lo expresa Meritxell Matas Revilla en «Visions perifèriques i angles morts. La producció poètica dels cossos a través de la mirada: Raquel Santanera, Maria Sevilla i Pol Guasch»: «El caníbal que menja carn humana o de la seva espècie permet la figura de possessió extrema de l'altre(a) que vol consumir i ser consumit tot jugant amb el lèxic visual com les pupil·les o la vítrica pantalla on es dibuixa la reproducció òptica de l'objecte observat» (2022: 215). Sin embargo, lo que encontramos en estos versos de Guasch es una antropofagia irresoluble que solo se esboza para afirmar las distancias. Y si bien más adelante la investigadora sugiere que: «el jo s'imagina des dels ulls d'un tu que el defuig, però que tanmateix el defineix i el limita» (2022: 215), creemos que el acento de la imagen del poema no estaría en la imaginación frustrada del yo, sino en una imposibilidad material por parte de ambos cuerpos.

En el prólogo a *Eros: el dulce-amargo* (2015), Marta Rosenberg insiste en esta idea a través de las siguientes palabras: «Sin distancia el deseo se termina, las palabras se aniquilan» (2015: 8). Un ejercicio similar de contención de distancias desarrolla el poeta en uno de los poemas dedicado a la amistad. Allí, en una voluntad conjunta de situarse en el límite y en el esbozo del salto (pese a que no se realice), el poeta hace el camino de la mano de su amiga, pero en el borde afirma las respectivas individualidades:

Te diría, amiga mía [...]
 agarra fuerte esta no-vida y su arrastrarse por las
 sendas, agárrala fuerte y di ven, conmigo ven a lo
 más hondo del glaciar, hasta la linde del abismo,
 hasta la entrada del volcán, hasta el extremo
 de aquel rayo. Y cuando estemos en el límite:
 soltémonos la mano (2022a: 23).

En este sentido, Guasch parece seguir aquella reflexión de Bataille sobre la amistad: «amistad para consigo mismo hasta en la disolución; amistad de uno hacia otro, como tránsito y como afirmación de una continuidad a partir de la necesaria discontinuidad» (en Blanchot, 2002: 48). En una de las cuatro conversaciones que establece el poeta catalán con Blanchot, centrales en el libro, se vuelve a afirmar esta idea:

Y cuando el fuego aviva el frío
 diré qué muere, y si el espacio
 si es que el espacio es habitable [...]
 tal como cuando trazas tumbada
 nuestros perfiles (el tuyo, el mío),
 tal como el fuego aviva el frío (2022a: 49).

Sin embargo, establecidas las distancias, y una vez se desvela la necesidad de una lengua común, recurre a la imagen del fuego, de la llama, como metáfora suprema del amor (no ya del deseo). El amor, como la escritura, cuando se pregunta demasiado por su razón de

ser, arde, y, sin embargo, es en esa disolución de todo lo constituido, en esa llama abnegante, donde se produce su máximo estado de afirmación. Esta deducción la toma Guasch del filósofo francés, quien hace la misma reflexión a propósito del ejercicio literario: «La literatura se constituye en una fuerza cáustica capaz de destruir lo que en ella y en la reflexión podría imponer» (Blanchot, 2007: 274):

Amar también era escribirse contra la Historia, a contrapelo: singularizarse. Empezar a escribir de otro modo y reescribir, también, la mano que te acompaña. Una nueva suavidad. Y la Historia que la mira, desde arriba. Desde abajo. Por los lados. Desintegrarse y desintegrar el entorno, con su derrumbe. Romper el espejo, este mundo nuestro que se acaba: ahora, aquí. Y el otro que le sigue. Y el que vendrá, después. Y el otro (Guasch, 2022a: 33).

Los planteamientos de Blanchot a propósito de la escritura son aplicados por el poeta catalán especialmente en el ámbito afectivo, pues las transferencias entre escritura y afecto son recurrentes en su obra. Guasch señala: «“Escribir: amar, inseparables”. No sé si el amor es un cambio de lengua —empezar a hablar con las palabras que se esconden» (2022a: 49). De hecho, esta idea se repite en otras ocasiones, siendo la más explícita aquella en la que Guasch parafrasea directamente las palabras de Blanchot para introducir sus reflexiones sobre el amor. Véanse los siguientes paralelismos entre *La part du feu* del filósofo y *La part del foc* del poeta:

Con toda seguridad se puede escribir sin preguntarse por qué se escribe [...] Admitamos que la literatura comienza en el momento en que se convierte en una cuestión [...] La literatura no tiene acaso el derecho de considerarse ilegítima. Pero la cuestión que ella encierra no atañe, por hablar con propiedad, a su valor o a su derecho. Si es tan difícil descubrir el sentido de esta cuestión es porque tiende a transformarse en un proceso contra el arte, sus poderes y sus fines. La literatura se edifica sobre sus ruinas (Blanchot, 2007: 271-272).

Con toda seguridad, sé que se puede amar sin preguntarse por qué se ama. El amor empieza en el momento en que el amor se vuelve una pregunta —y descansa el silencio en la misma interrogación, dirigida al lenguaje. El amor tal vez no tiene derecho a considerarse ilegítimo. Pero la pregunta que ahí se formula, la pregunta que así clausura, no trata de su valor ni de su derecho. Si es tan difícil descubrir su sentido es porque esta pregunta suele transformarse en un proceso contra la vida, contra sus poderes y finalidades. El amor se erige sobre estas ruinas (Guasch 2022a: 21).

En este sentido, podemos decir que, para construir el puente entre escritura y amor, Pol Guasch recurre con especial atención al pensamiento de Maurice Blanchot, quien recoge ambas nociones bajo el término paraguas «comunidad», en torno al cual también reflexiona el poeta.

## 2.2. Amor y comunidad en la palabra

La idea de comunidad que desarrolla Guasch a lo largo del poemario (y cuyo interrogante es imposible dar por clausurado) no responde, como bien diferenció Blanchot en *La comunidad inconfesable* (2002: 11-12), ni al ideal comunista por el que todo nosotros responde a una necesidad y a un reparto equitativo de los recursos, los bienes, los afectos: ideal de semejanza y unión que no acogería la diferencia; como tampoco responde, del otro lado del espectro, a la idea absolutista del yo (sujeto absoluto) que se abastece a sí mismo, que en sí mismo encuentra su razón y su certeza (yo cartesiano). Ambas formas, tan solo aparentes, de entender históricamente la comunidad ya son analizadas y rechazadas por Jean Luc Nancy en las primeras páginas de *La comunidad inoperante* (2000), quien parte de Bataille como principal detector de las incoherencias absolutistas.

El hombre tiene sed de llenar todo vacío, de afirmar toda negación, pero ese mismo gesto absolutista de satisfacer sus pasiones y carencias es, en realidad, el motor de una insatisfacción incesante. Si algo introduce Blanchot a este respecto (eco del que participará Guasch), es la idea de que frente a ese «intacto absolutismo»:

El hombre no agota su negatividad en la acción; no, no transforma en poder toda la nada que es; quizá pueda alcanzar lo absoluto igualándose con el todo y convirtiéndose en la conciencia del todo, pero más extrema que este absoluto es entonces la pasión del pensamiento negativo, puesto que es todavía capaz, ante esa respuesta, de introducir la pregunta que lo suspende, es capaz, frente al cumplimiento del todo, de mantener la otra exigencia que, en forma de impugnación, reactiva el infinito (2008: 262).

Cuando el hombre pregunta, cuando instala el cuestionamiento, señala la distancia entre lo que hay y lo que puede haber. Esta insuficiencia interrumpe la presunta totalidad de lo que hay, da cuenta de la imposibilidad de alcanzar lo absoluto, evidencia la exigencia nunca satisfecha. Ese cuestionamiento, ese quiebre en las certezas del yo, vendría para Blanchot de la comunidad (2002: 18-19). Únicamente porque el otro existe, porque lo otro se reafirma, el yo puede cuestionarse. Reconocer, así, la eterna e inconclusa insuficiencia de lo que somos sería lo que nos haría formar parte de una comunidad. Para Guasch, si bien el amor se inauguraría como pregunta, pregunta tan difícil de responder (por ir en contra de las lógicas utilitarias), lo cierto es que se elevaría ante esa ausencia de repuestas: «La pregunta sobre qué es el amor tan sólo ha recibido respuestas insignificantes: parece el elemento vacío presente en todas las cosas graves y serias. ¿Tal vez por eso podemos decir “te quiero”?» (2022a: 21).

La idea del amor como eterna pregunta, esto es, como proceso transformativo a través de distintos e inconclusos interrogantes, es una imagen que Guasch comparte con un pasaje inicial de *The Argonauts* (2015) de Maggie Nelson, donde la escritora norteamericana da respuesta a la razón de su título y a la materia que lo empuja,

recurriendo a una imagen muy ilustrativa de Roland Barthes en la que el teórico francés presenta el proceso por el que el sujeto enamorado pronuncia un «te quiero» (cada vez distinto) a la manera en que un argonauta renueva las partes de su barco sin alterar su mismidad, manifiesta en su nombre:

A day or two after my love pronouncement, now feral with vulnerability, I sent you the passage from *Roland Barthes by Roland Barthes* in which Barthes describes how the subject who utters the phrase «I love you» is like «the Argonaut renewing his ship during its voyage without changing its name». Just as the *Argo's* parts may be replaced over time but the boat is still called the *Argo*, whenever the lover utters the phrase «I love you», its meaning must be renewed by each use, as «the very task of love and of language is to give to one and the same phrase inflections which will be forever new» (2015: 5-6).

Amparado a las razones de Blanchot, Guasch asume y evidencia que esa carencia de respuestas definitivas es lo que nos permite decir «te quiero», lo que nos permite amar, y, en definitiva, reconocernos como parte de algo más grande (comunidad) que no podemos asir más que desde el reconocimiento de nuestra carencia sin el otro:

Seguramente se trata de recordar que aprender a articular este espacio entre nosotros como un espacio de deseo, de intensidad y de entendimiento es como aprender una nueva lengua. Hablar otra gramática del cuerpo. Y decir, más tarde: «Te quiero» (2022a: 21).

Así lo reconoce también en una entrevista concedida al medio *Catorze* a propósito de la publicación de *Napalm al cor*: «És condició de possibilitat de l'escriptura. També condició de possibilitat de la vida i de la vida en comú, que és com l'entén l'Adrienne Rich. Entenc l'amor d'una manera similar: és la possibilitat d'articular una veritat entre nosaltres» (Guasch en Capdevila, 2023). Por todo lo expuesto, el amor sería, para Guasch, la lengua de la comunidad; lengua de fuego entendida en los términos que Agamben propone para hablar de *La comunidad que viene* (1996), pero que en el escritor catalán presenta una característica esencial, esta es, ser de/el fuego:

La antinomia entre lo individual y lo universal tiene su origen en el lenguaje. La palabra *árbol* nombra de hecho a todos los árboles, indiferentemente, en cuanto que supone el propio significado universal en lugar de los árboles singulares inefables [...]. Por tanto, la palabra transforma la singularidad en miembro de una clase, cuyo sentido define la propiedad común (1996: 13).

Así como para Bachelard, recuperando unos versos de *Contemplation de la Mort* de D'Annunzio, «la lección del fuego es clara: “Después de haber logrado todo por la destreza, por el amor o por la violencia, es necesario que lo cedas todo, que te anules”» (1966: 34), para Pol Guasch, la lengua del amor —que operará en el poemario bajo la imagen del fuego— es aquella que le permite acceder al simulacro de la unión definitiva de las partes. Dicha subsunción de las individualidades es un ejercicio que en poesía contemporánea catalana también ha interesado a Guillem Galaldà (2016), Mireia Calafell (2020) o Blanca Llum Vidal (2018). De hecho, en *Aquest amor que no és u*, esta última no solo comparte con Guasch la preocupación por lograr una lengua común, sino también esa comprensión del amor (sublime fuego) como una subsunción de pronombres: «a veces soy “yo”, a veces es “él”, a veces es “ella”, a veces es “otro” y a veces es todo junto, confundido y revuelto [...] así es como me muevo a través de un amor “que no es uno”, pero que tampoco se traba en un dos exclusivista» (2018: 36). Por su parte, Guasch advierte: «Me decía: el amor entre dos personas —o tres, o cuatro, o más— se adentra en el mundo para transformarlo, para negarlo» (2022a: 33).

En definitiva, lejos de los organismos y condicionantes físicos que establecen las separaciones, como bien enuncia Bachelard: «donde el ojo no va, o la mano no entra, el calor se insinúa» (1966: 71). Y esta operatividad del fuego como elemento que representa el amor en su vivencia y, por ello, logra imponerse a las distancias del yo y el tú antes atendidas, se hace entonces operativa en la poesía de Guasch. «Se me coagulan como yemas / los ojos si miro demasiado / el fuego» (2022a: 70), dirá el poeta, así como, en una dialéctica similar de mirada y fuego, llegará a subrayar: «Duras dice: amar es ver. / Tsvietáieva responde: amar es mirar. / (o bien) / Tsvietáieva dice: amar es mirar. / Duras responde: amar es ver. / (Un ojo no refleja / en el espejo / cómo arde en llamas» (2022a: 65).

El fuego abre un espacio (distancia necesaria para el encuentro con el otro) ilegible en el que ser. Por tanto, salvaguardar su niebla, la sombra espesa que testifica que estuvo, es el horizonte que persigue la poética de Guasch, precisamente porque entiende el amor como el gran vacío de la Historia, cuyo relato hay que devolver al lenguaje. «¿Por qué el acto de amor parece una pasividad que descansa al margen de la Historia? ¿Por qué el amor entre tú y yo y no esta fuerza que se mueve por dentro y sale fuera y se convierte en un lugar que los otros habitan, que los otros destrozan?» (Guasch, 2022a: 33). En eso consiste, en última instancia, *La part del foc*, en devolver la parte del fuego, la parte del amor (esto es, la parte no contada de la historia) al relato que nos constituye y nos fundamenta, y del que quizás ha sido desplazado. Por otra parte, el amor y la literatura imponen su propia temporalidad, una temporalidad que no viene marcada por el orden cronológico, lineal, cuantitativo, lo que no es óbice para escribir —aunque sepamos que toda escritura ya es pérdida— su presencia:



Vive el fuego y se apaga en el mismo lugar:  
sólo se hace palpable al darle nombre,  
y así le damos muerte, lo matamos.  
Pero en su centro, y por todas partes, hay  
un humo roto que rehúye los límites.  
Allá, entre la opacidad brumosa  
donde el riesgo es extraviarse para entendernos.  
Donde las palabras se abren como heridas  
tenemos sólo el fuego si queremos decir  
(2022a: 77).

### 3. El corazón vive y existe en el incendio de sus razones: conclusiones para una posibilidad de unión en el lenguaje

Las razones del fuego aportadas por la ciencia, aquellas «que pretenden fundamentar los descubrimientos de los hombres prehistóricos» (Bachelard, 1966: 39) están agotadas. Sin embargo, de sus cenizas se elevan las razones del fuego aportadas por la literatura. Estas debilitan, hasta la extinción, todo intento de ofrecer una explicación lógica a aquello que, desde los inicios, nació por un deseo profundamente humano y comprometido con los otros: el deseo de (re)unión y el deseo de contar la Historia.

Deseos que hoy recuperan, dentro de la poesía española escrita en catalán, autores como Pol Guasch, Blanca Llum Vidal, Guillem Gavaldà o Mireia Calafell, quienes, tomando las palabras de Bachelard, devuelven a las palabras su razón original: aquella que descansa en la unión afectiva con el otro. Y lo hacen con la férrea voluntad de hacer del lugar de exilio —esa lengua de la que nos hablaba Agamben, y que perdió su vínculo mítico, su unión con lo mágico, su carácter de fuego— un lugar soportable, un lugar donde no abdicar de la posibilidad de vivir. Con ese gesto, dan respuesta a uno de los interrogantes capitales del filósofo: «El fuego y el relato, el misterio y la historia, son los dos elementos indispensables de la literatura. Pero ¿de qué forma un elemento, cuya presencia es la prueba irrefutable de la pérdida del otro, puede atestiguar esa ausencia, evitar la sombra y el recuerdo?» (Bachelard, 2016: 16).

En *La parte del fuego*, Guasch responde a esta pregunta con un lenguaje que ensaya una aproximación afectiva al otro, una aproximación consciente de las diferencias, que reconoce y afirma la individualidad de las partes sin necesidad de perder por ello la fuerza del conjunto. Y lo hace de la única forma posible: a través de una lengua herida por el fuego, una lengua que imprime su marca, una lengua que, además, reconoce que esa marca redundante en vacío, en nada, si no es capaz de «vínculo». Por ese motivo, el poemario de Guasch nos invita a (re)encontrarnos en el lenguaje, aunque salgamos heridos. Solo así podremos contar la historia y devolvérsela al Relato; rescatar, del fuego compartido, su parte de ceniza en las palabras.

## Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (1996): *La comunidad que viene*, Villacañas, J. L. y La Rocca, C. (trads.), Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2016): *El fuego y el relato*, Kavi, E. (trad.), Madrid: Sexto Piso.
- AHMED, S. (2017): *La política cultural de las emociones*, Olivares Mansuy, C. (trad.), México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ANZALDÚA, G. (1987): *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- BACHELARD, G. (1966): *Psicoanálisis del fuego*, Redondo, R. G. (trad.), Madrid: Alianza.
- BLANCHOT, M. (2002): *La comunidad inconfesable*, Herrera, I. (trad.), Madrid: Arena.
- BLANCHOT, M. (2007): *La parte del fuego*, Herrera, I. (trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCHOT, M. (2008): *La conversación infinita*, Herrera, I. (trad.), Madrid: Arena.
- BRONCANO, F. (2020): *Espacios de intimidad y cultura material*, Madrid: Cátedra.
- CALAFELL, M. (2020): *Nosaltres, qui*, Barcelona: La Breu Edicions.
- CALVINO, I. (2018): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Bernárdez, A. y Palma, C. (trads.), Madrid: Siruela.
- CAPDEVILA, A. (2023): «Pol Guasch: “L’escriptura és un gest d’esperança”», *Cultura viva* 14, <<https://www.catorze.cat/biblioteca/pol-guasch-198673/>>, [03/06/2023].
- CARSON, A. (2015): *Eros el dulce-amargo*, Rosenberg, M y López, S. (trads.), Buenos Aires: Fiordo.
- GARCÉS, M. (2018): *Un mundo común*, Barcelona: Bellaterra.
- GARCÉS, M. y GUASCH, P. (2022): «Redefinir l’amor», *Tema Libre*, Anagrama, <<https://www.anagrama-ed.es/radio-anagrama/tema-libre/redefinir-l-amor>> [16/04/2023].
- GARCÉS, M. y GUASCH, P. (2023): «L’amistat: una conversa inacabada», *Tema libre*, Anagrama, <<https://www.anagrama-ed.es/radio-anagrama/tema-libre/l-amistat-una-conversa-inacabada>>, [18/04/2023].
- GAVALDÀ, G. (2016): *Fam bruta*, Barcelona: La Breu Edicions.
- GUASCH, P. (2021): *La part del foc*, Barcelona: Viena.
- GUASCH, P. (2022a): *La parte del fuego*, Hidalgo Nácher, M. (trad.), Barcelona: Ultramarinos.
- GUASCH, P. (2022b): *Napalm en el corazón*, Da Costa, R. (trad.), Barcelona: Anagrama.

- GUASCH, P. (2024): *Ofert a les mans, el paradís crema*, Barcelona: Anagrama
- HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. (2010): *4M3R1CA. Novísima poesía latinoamericana*, Cáceres: Ediciones Lilibutienses.
- LLUM VIDAL, B. (2018): *Aquest amor que no és u/Este amor que no es uno*, García Faet, B. (trad.), Barcelona: Ultramarinos.
- MATAS REVILLA, M. (2022): «Visions perifèriques i angles morts. La producció poètica dels cossos a través de la mirada: Raquel Santanera, Maria Sevilla i Pol Guasch», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 200-219, <<https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.11>> [10/06/2023].
- NANCY, J. L. (2000): *La comunidad inoperante*, Garrido Wainer, J. M. (trad.), Santiago de Chile: Arcis.
- NELSON, M. (2015): *The Argonauts*, New Jersey: Melville Books.
- PONS, M. (2016): «Poetes emprenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris», *Els Marges*, 100, 10-33, <<https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/329595>> [10/06/2023].
- PONS, M. (2020): «Emocions proscrites: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, 39-59, <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/29168>> [6/06/2023].
- PONS, M. (2021): «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea: exposición y propuestas de un proyecto de investigación», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 4, 1, 129-150, <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/16216>> [11/06/2023].
- RADIO ANAGRAMA (2024): «Paradís | Converses amb Pol Guasch», Anagrama, <<https://open.spotify.com/show/5YfkX92gpWnDnG3nCDL-cBy?si=5e8449b34f004b72>> [26/05/2023].
- RAMOS, I. (2017): *Lumes*, A Coruña: Apiario, S. L.
- RICH, A. (2019): *El sueño de una lengua común*, Gonzalo de Jesús, P. (trad.), Madrid: Sexto Piso.
- SALAS, J. (2022): *Los Reales Sitios*, Barcelona: Ultramarinos.
- SLOTEDIJK, P. (2003): *Crítica de la razón cínica*, Vega, M. A. (trad.), Madrid: Siruela.

# #31

## CHANTAL MAILLARD Y LA POÉTICA DEL DAÑO. SIGNIFICACIONES DEL CUERPO EN *MATAR A PLATÓN*

Sergio Fernández Martínez

*Universidad de León*

<https://orcid.org/0000-0002-8347-306X>

Artículo || Recibido: 25/10/2023 | Aceptado: 07/05/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.9

[sergio.fernandez@unileon.es](mailto:sergio.fernandez@unileon.es)

Ilustración || ©Albert Tissandier, *Ascension du 26 septembre 1876, 700 mètres*, [between 1876 and 1880]. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2002735698/>. World Digital Library.

Texto || ©Sergio Fernández Martínez – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || Este trabajo propone un análisis de la noción del daño físico en el poemario *Matar a Platón*, de Chantal Maillard (2004). En primer lugar, se incide en el marco teórico y conceptual de la «poesía fenomenológica», una propuesta lírica de la propia autora. A continuación, se examinan los vínculos interdisciplinarios entre poesía y filosofía que se dan en el libro, y, de manera más específica, se estudia la noción de acontecimiento deleuziano para caracterizar el cuerpo accidentado. Finalmente, se propone un acercamiento al largo poema «Escribir», incluido como adenda en el citado volumen, un texto en el que se explora el daño en primera persona. Con todo ello es posible vislumbrar, desde el discurso poético, una renovada reflexión acerca del cuerpo, el dolor y la identidad.

**Palabras clave** || Teoría de la Literatura | Fenomenología | Chantal Maillard | Gilles Deleuze | Corporalidad

### Chantal Maillard i la poètica del dany. Significació del cos a *Matar a Platón*

**Resum** || Aquest article proposa una anàlisi de la noció de dany físic en el recull de poemes *Matar a Platón*, de Chantal Maillard (2004). En primer lloc, s'incideix en el marc teòric i conceptual de la «poesia fenomenològica», una proposta lírica de la pròpia autora. A continuació s'examinen els vincles interdisciplinaris entre poesia i filosofia que es donen en el llibre, i de manera més específica, s'estudia la noció d'esdeveniment deleuzià per caracteritzar el cos accidentat. Finalment es proposa un acostament al poema llarg «Escriure», inclòs com a addenda al citat volum, un text en el qual s'explora el dany en primera persona. Amb tot això és possible entreveure, des del discurs poètic, una renovada reflexió al voltant del cos, el dolor i la identitat.

**Paraules clau** || Teoria de la Literatura | Fenomenologia | Chantal Maillard | Gilles Deleuze | Corporalitat

## Chantal Maillard and the Poetics of Harm. Significations of the Body in *Matar a Platón*

**Abstract** || This article proposes an analysis of the notion of physical harm in Chantal Maillard's *Matar a Platón* [*Killing Plato*] (2004). First, it offers a theoretical and conceptual framework of «phenomenological poetry», a lyrical proposal put forward by the author herself. Then, it examines the interdisciplinary links between poetry and philosophy in the volume and, more specifically, it studies the notion of the Deleuzian event to characterize the injured body. Finally, it offers a reading of the long poem “Escribir” [“Writing”], which is included as an addendum in the volume, a text in which physical damage is explored in the first person. As a result, it is possible to glimpse a renewed reflection on the body, pain, and identity through Maillard's poetic discourse.

**Keywords** || Literary theory | Phenomenology | Chantal Maillard | Gilles Deleuze | Corporeality

## 0. Preámbulo<sup>1</sup>

La temática del accidente es fecunda —y de honda raíz autobiográfica— en la tradición poética española. Como ejemplo singular puede citarse el largo poema «Accidente», de Rafael Alberti, que, compuesto tras un accidente de tráfico y redactado durante su ingreso hospitalario, se publicó primero en la revista *Tráfico* (1987) y posteriormente en el volumen *Accidente (Poemas del hospital)* (1987), en edición de Ángel Caffarena. De más reciente aparición son *Flores en la cuneta*, de Alejandro Céspedes (2009), *Ruido blanco*, de Raúl Quinto (2012) o *Canal*, de Javier Fernández (2016), que toman de igual modo el accidente como núcleo temático. En ellos, es posible comprobar que el cuerpo accidentado es un recurso literario que posee una fuerza nacida de la vulnerabilidad extrema y repentina del sujeto. Una noción que converge con la propia del dolor: el dolor físico, doblemente subjetivo, es un acontecimiento, pero también una experiencia que no discurre de manera impersonal.

En el accidente se evidencia, de manera violenta, la fragilidad del cuerpo, así como sus limitaciones físicas. Posibilita, entonces, «una distribución distinta del lenguaje y de los cuerpos, de la profundidad corporal» en palabras de Gilles Deleuze (2005: 138). En *Lógica del sentido*, el pensador francés ofrece una visión acerca de la localización de las multiplicidades tanto materiales como sensibles a través de una compleja paradoja de series que exceden los objetivos de este estudio, pero cuya breve mención resulta sugestiva como base teórica. Así, Deleuze presenta esta visión como una línea de fuga, en la que el acontecimiento, concepto clave en la obra, sucede a través de series en estructuras, transformándolas y alterando sus relaciones de sentido. Su propuesta no es sino la elaboración de un sistema de pensamiento flexible, plural, abierto, que es capaz de explicar los diferentes acontecimientos atendiendo a su singularidad. De acuerdo con esta perspectiva, el acontecimiento no es nunca completamente nuevo, sino que transcurre por medio de series: dispone así un conjunto de múltiples interacciones corporales, estructuras ideales —como el lenguaje— y estructuras virtuales —como la idealidad, un límite incorporal— (2005: 31-32). Fenómeno problemático, entonces, el acontecimiento «no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera. [...] Es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede» (Deleuze, 2005: 158)<sup>2</sup>, por lo que el cuerpo accidentado, fruto de ese acontecimiento, es el sentido mismo, en tanto que se desprende autónomamente de los estados de cosas que lo generan y en los que se efectúa (2005: 215). El acontecimiento, por tanto, ocurre a través de la individualidad para pertenecer al mundo en forma de suceso, un *eventum tantum* o contraefectuación (2005: 160), ocurrido en un instante presente y reformulado temporalmente.

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

<2> En una traducción propia que apenas varía la cita, Maillard coloca este extracto como el primero de los epígrafes del poemario, lo que ofrece muchas de sus claves de sentido.

El cuerpo, entendido hasta ahora como el paradigma foucaultiano de la verdad, se reconfigura en el accidente desde la condición social de los sujetos afectados por su nueva condición corporal. Terence Turner, en su crítica del posestructuralismo, ya avanzaba este movimiento hacia la correcta comprensión de los estudios del cuerpo: «The current fetishism of the body in cultural theory must be accounted for, not as a straightforward case of ideological reification of precisely the kind that many leading proponents of contemporary body theory proclaim themselves, in the name of the body, to have transcended» (1995: 170). Es decir: el cuerpo, insertado en el vértice cultural, está atravesado por procesos históricos y sociales que son, en última instancia, dinámicas prácticas. En este sentido, el cuerpo accidentado posee una estructura, un funcionamiento y un desarrollo únicos: cuestiones que pueden llegar a hacer tambalear las pautas sociales y la agencia subjetiva. Por lo tanto, este cuerpo representa nuevas perspectivas ya no solo de la alteración física, de la irreversibilidad o de la contingencia, sino que también plantea modelos que renuevan la hegemonía cultural y social. Asimismo, resulta de extrema importancia su casi necesaria adscripción a los denominados «estudios sobre discapacidad» o «disability studies», y su más reciente renovación conceptual: los modelos de diversidad funcional, que abandonan el léxico capacitista para proponer una terminología no negativa.

Por ello, este artículo persigue dos objetivos fundamentales: por un lado, demostrar cómo, insertada en el marco de la poesía fenomenológica, la noción de «acontecimiento» deleuziano se relaciona con el accidente, entendido este como aquel suceso que provoca una lesión, un daño u otro tipo de trastorno —principalmente físico— en el sujeto y, por otro, analizar cómo el accidente configura una determinada relación entre la nueva corporalidad, adquirida tras el accidente, y la forma poética: en este sentido, la presente investigación busca dar respuesta a cómo las características formales y estilísticas del poema transmiten y replantean los diversos modos de la encarnación y la experiencia vivida.

*Matar a Platón*, poemario de Chantal Maillard publicado en 2004, constituye el corpus elegido. Entre las variadas e interesantes propuestas retóricas en torno al cuerpo accidentado, como las mencionadas anteriormente, cabe resaltar este poemario que, de acuerdo con la crítica, supuso la aparición de «algo nuevo» en el «panorama de la poesía española peninsular» (Trueba Mira, 2022: 7) y «un punto de inflexión» (2022: 8) en la trayectoria de la autora. Quizá este haya sido uno de los motivos por el que ha recibido especial atención y análisis especializados, que comprenden desde sus vínculos filosóficos (Fernández Castillo, 2009; Trueba Mira, 2009; Álvarez Valadés, 2014: 19-23; 2018) y sus planteamientos estéticos (Maqueda Cuenca, 2009; Jurado Pérez, 2020) hasta el accidente deleuziano (Domínguez Escalona, 2017) y la cognición enactiva (Salgado Ivanich, 2017). Sin embargo, *Matar a Platón* no solo desafía el



platonismo a través de su contenido y estructura, sino que también plantea una nueva legibilidad de la noción de acontecimiento vinculada al cuerpo, cuestión que ha quedado diluida en estos trabajos. En este sentido, este trabajo se ocupa de cómo la corporalidad se configura como el eje principal de la narración del poemario, pero también de su desaparición.

## 1. La poesía fenomenológica maillardiana y su valor propositivo

En su ensayo titulado *Apuntes para una poética. Para una poesía fenomenológica*, breve opúsculo publicado en 1991, Chantal Maillard establece las bases de un género poético específico: la poesía fenomenológica, una de las muchas ramificaciones que pueden surgir desde el ámbito creativo. A través de ella se propone una gramática cognitiva desde la experiencia, y sus dinámicas de creación intervienen sobre esa misma experiencia al establecer determinados patrones y parámetros cognitivos. De esa misma experiencia dependerán otros factores que median sobre el nivel formal y creativo del poema, como el ritmo, la estructura o la imaginaria.

La raíz de esta modalidad poética y las distintas modulaciones que en ella pueden presentarse encuentran su germen en un ensayo acerca de la razón-poética en María Zambrano, titulado *La creación por la metáfora* (1992), donde Maillard lleva a cabo un primer tanteo acerca de las relaciones entre fenomenología y poesía —no en vano, los presupuestos heideggerianos en el pensamiento de la filósofa malagueña resultan imprescindibles:

Sabido es que desde que Husserl sentó las bases de la fenomenología, esta corriente filosófica que invita a la recuperación de «las cosas mismas» se ha ido canalizando en diversas direcciones. Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Ortega, para no citar más que nombres fundamentales, llevaron a reconocer al sujeto cognoscente como ser-ahí, ser-en-el-mundo, un ser inmerso en una realidad cambiante y cuyo conocimiento está determinado por *su propia realidad corporal*. Consideraron al hombre como estando en el mundo preobjetivamente, en participación «instintiva» con su entorno (1992: 11; cursivas añadidas).

Aludiendo a la dimensión corporal del sujeto, Maillard demuestra la apertura de la fenomenología hacia un espacio descriptivo de un proyecto cognoscitivo, que María Zambrano descifraría a través del método de la razón-poética. Es este un concepto dinámico, fecundo, que nace en el seno fenomenológico:

la razón-poética puede entenderse como método fenomenológico por cuanto que se trata de una vía para la comprensión, para el «estado de abierto»; un método que se abre a otras disciplinas: «que la fenomenología sea un método fundamental descriptivo no supone que deba existir un modo único de ver. Describir es ya, de por sí, ofrecer un universo metafórico» (Maillard, 1992: 12).

La autora continúa el proyecto de aprehender una poesía fenomenológica en su ensayo *La razón estética* (1998). En él, propone un modelo poético que define del siguiente modo: «llamo “poesía fenomenológica” a aquel gesto del lenguaje que con la mínima expresión es capaz de manifestar el instante y hago extensiva la fórmula a la obra poética a la que tal gesto diese lugar. Expresión inmediata, sencilla, que capta las cosas entre su tiempo y su no-tiempo, entre su ser-objeto y su no-ser, en ese estarse-siendo del suceso en el que la mirada que capta y condensa la traza está implicada» (Maillard, 2017: 220). Esta poesía fenomenológica está guiada por cuatro principios: la simplicidad de la expresión y la sencillez del ritmo; la observación del no-recuerdo y la no-prospección —por lo que generalmente se sitúa la acción en el presente—; la captación de formas en su singularidad, rehuendo la abstracción; y la apertura de vías cognitivas que guían al lector hacia sus propios límites (2017: 224). Se trata, por tanto, de una modalidad del lenguaje en la que la palabra recobra su inmediatez y aprehende la apariencia de lo real.

El instante de la experiencia es, de acuerdo con Maillard, un punto de intersección entre la horizontalidad del tiempo y la profundidad atemporal: reducido a su estado original, se torna el umbral de todo lo posible (2017: 222). La poesía fenomenológica, en consecuencia, logra expresar el vector temporal y muestra la experiencia sobrepasando su particularidad: como se recoge en *Matar a Platón*, «Un poema puede sugerir el instante. Y en ese instante está el universo entero» (Maillard, 2004: 33 y 35). Retomando los principios husserlianos, Maillard afirma: «el valor esencial de las cosas, de las “cosas mismas” a las que Husserl quería volver, es cuestión *aesthetica*. Solo estéticamente aparecen las cosas en su estar-siendo porque solo estéticamente aparecen más allá de sí mismas. Lo que se nos muestra en ese aparecer, en ese darse a ver del *phainómenon*, es precisamente eso: su estar sucediendo» (2017: 222).

Respecto a los tiempos verbales más habituales en la práctica poética que entronca con la fenomenología, Maillard reconoce un uso iterativo del presente: «la poesía fenomenológica no es recuerdo ni tampoco prospección. Ni pasado ni futuro son lugares de aparición; solo el presente puede serlo» (2017: 222). En la noción maillardiana de la poesía fenomenológica se suprime, por tanto, la sucesión temporal: «la poesía fenomenológica reduce los recuerdos [...] y los proyectos [...] a un momento único: el ahora» (2017: 222). Se neutraliza así la proyección experiencial y verbal, concentrándola en el punto mismo de la experiencia original: aquel punto en el que confluyen los límites del instante<sup>3</sup>.

De este modo, se distancia de otras modalidades poéticas: «las poéticas de evocación, tanto las que utilizan la memoria para evocar experiencias pasadas como las que utilizan la imaginación para proyectarse en futuro, son arabescos de la voluntad, formas del anhelo» (Maillard, 2017: 222), por lo que en el poema fenomenológico intervienen otros recursos líricos diferentes, que se tratarán más adelante.

<3> Maillard ilustra la noción teórica con la imagen del pájaro: «El suceso, cualquier suceso, es el universo entero, sin dejar por eso de tener lugar individualmente. El pájaro que se hunde en la niebla no es un pájaro sino ese pájaro *cuando* atraviesa esa capa de niebla» (2017: 221; cursivas en el original). Posteriormente, en *La baba del caracol* (2014), Maillard incluye el texto «El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento» (2014: 45-65), donde retoma estas cuestiones y señala: «¿Y el poema? ¿Dónde se sitúa el poema? [...] El poema es lo que bebe el pájaro» (2014: 55) para cerrar con el poema «L'éveil», que finaliza, nuevamente, con esta idea: «Lo que el pájaro bebe en la fuente / y no es el agua» (2014: 65); versos que darán título a la compilación de su poesía, *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua* (2022).

Ello guarda un estrecho vínculo con una característica apuntada por el teórico Juan Carlos Rodríguez: «toda la poética fenomenológica [...] no es más que eso: una ética-estética» (2001: 273-274). Fórmula, en efecto, un espacio poemático equivalente a un espacio de simultaneidad existencial, de compasión y empatía. Las múltiples variantes que ofrece esta modalidad convergen en la incidencia de la poesía en la vida, en la intervención de la producción poética en el nivel vital —«vitalismo poético», lo denomina Rodríguez (2001: 274)—, lo que ayuda al lector a reconstruir la experiencia originaria.

Esta modalidad fenomenológica no se restringe únicamente al ámbito de la escritura poética, sino que se propone como una teoría de la percepción en general. En línea con esta premisa, *Matar a Platón* se guía por la consecución del acontecimiento, que pretende ser, en palabras de Virginia Trueba Mira, «potencia movilizadora y multiplicadora de devenires simultáneos y diversos» (2022: 39), y donde Maillard reconoce la imbricación entre el pensamiento husserliano y el deleuziano (en Trueba Mira, 2022: 39). Con todo, se trata de un acontecimiento en el que el cuerpo accidentado convoca, simultáneamente, el espacio privado y el colectivo.

## 2. «Un hombre es aplastado»: el accidente como motivo poético en *Matar a Platón*

Desde el propio título, *Matar a Platón* evoca la distinción estoica de los cuerpos, analizados también por Deleuze, a quien pertenecen las dos citas que abren el libro<sup>4</sup>. Un estremecedor instante es el que configura todo el conjunto: el atropello de un viandante por un camión. Utilizando un lenguaje distanciado, frío, Maillard simboliza la muerte de la línea de pensamiento platónica a través de una voz en *off*.

Un hombre es aplastado<sup>5</sup>.  
En este instante.  
Ahora.  
Un hombre es aplastado.  
Hay carne reventada, hay vísceras,  
líquidos que rezuman del camión y del cuerpo,  
máquinas que combinan sus esencias  
sobre el asfalto: extraña conjunción  
de metal y tejido, lo duro con su opuesto  
formando ideograma.  
El hombre se ha quebrado por la cintura (2004: 13).

La aparente ausencia de estrategias retóricas y simbólicas, así como la aparición de mecanismos cercanos a la forma narrativa y la consecuente reflexión metaliteraria se unen a una distribución especial del texto que justifica el subtítulo del poemario: «V. O. subtitulada», lo que explica la función de la doble disposición textual: el nivel superior, donde aparecen los poemas, y el subtítulo, que desarrolla una narración paralela en la que se describe, de manera ficticia y con diferente tipografía, el origen del poemario, por lo que afecta al plano extradiegético. *Matar a Platón* ofrece, por tanto, tres lecturas posibles del texto a través de una lógica determinada por

<4> Miguel Morey recuerda que en *Lógica del sentido* se propone una nueva lectura del pensamiento estoico, subrayando la importancia que tiene la corporalidad en dicha escuela: «Todo lo que existe son cuerpos, en continuidad y en movimiento; el alma existe, pero es también un cuerpo, como lo es el lenguaje que se habla» (2022: 783).

<5> «Un hombre es aplastado», primer verso del conjunto, es precisamente la oración con la que Deleuze explica el acontecimiento en *El pliegue*: «Un acontecimiento no solo es “Un hombre es aplastado”: la gran pirámide es un acontecimiento, y su duración durante una hora, treinta minutos, cinco minutos... [...] El acontecimiento se produce en un caos, en una multiplicidad caótica» (1989: 102), similar a la congregación de testigos que se producen en el atropello de *Matar a Platón*.

el acontecimiento: la de los poemas, la de los subtítulos y la simultánea. Con esta dialéctica se cuestionan ya desde un comienzo los principios de identidad del platonismo y se conduce al lector a una *mise en abyme* de la noción misma de realidad. La disposición textual remite, nuevamente, al acontecimiento deleuziano fundado en la corporalidad: «Todos los cuerpos son causas unos para otros, los unos en relación con los otros, pero ¿de qué? Son causas de ciertas cosas, de una naturaleza completamente diferente. Estos efectos no son cuerpos, sino “incorporales” estrictamente hablando. No son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos o dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos» (2005: 28), y recuerda su carácter «infinitivo» —forma verbal utilizada en el título del poemario<sup>6</sup>:

devenir que se divide hasta el infinito en pasado y futuro, esquivando siempre el presente. Hasta el punto de que el tiempo debe ser captado dos veces, de dos modos complementarios, exclusivos el uno del otro: enteramente como presente vivo en los cuerpos que actúan y padecen, pero enteramente también como instancia infinitamente divisible en pasado-futuro, en los efectos incorporales que resultan de los cuerpos, de sus acciones y de sus pasiones. Solo existe el presente en el tiempo, y recoge, reabsorbe el pasado y el futuro; pero solo el pasado y el futuro insisten en el tiempo, y dividen hasta el infinito cada presente. No son tres dimensiones sucesivas, sino dos lecturas simultáneas del tiempo (2005: 28-29).

Para Maillard «el dolor es un fragmento inevitable del poema» (2014: 41) y lo demuestra de manera constante en toda su obra literaria y ensayística; por ello ha sido considerada por la crítica como la gran poeta española del dolor (Álvarez Valadés, 2018: 187). En el poemario, Maillard plantea, a través del acontecimiento del cuerpo accidentado, la cuestión del dolor ajeno y la imposibilidad de acceso al dolor —e incluso a la muerte— desde la otredad, donde siempre interviene la mediación de la representación. Asimismo, otros temas adyacentes son la vulnerabilidad, el estado ilusorio del bienestar y la compasión. Ya en *Filosofía en los días críticos* Maillard mostraba su interés por este concepto: «el accidente hace al ente, no la esencia. Y es en el accidente, en el punto crucial del suceso, donde cruje la fuerza de atracción que llamamos deseo. El amor a las Ideas no es sino el frustrado intento de aborrecer la impermanencia que nos construye accidentalmente» (Maillard, 2001: 41). Junto a ello, su concepción de la denominada poesía fenomenológica: la reflexión práctica y no teórica sobre el acontecimiento estriba en una serie de estrategias expresivas, como es el uso del presente, que ya en este primer poema aparece representada mediante la figura del hombre atropellado en un eterno *hic et nunc*. De hecho, puede decirse que Maillard detiene ese momento, como una fotografía —«ningún fotógrafo acudió a desplegar el tiempo» (Maillard, 2004: 51)—, lo que aproxima al texto a un característico estado antipoético. Asimismo, otros dispositivos son la difuminación entre texto, realidad y lectura, la

<6> En *La creación por la metáfora*, Maillard afirma: «la vida de un hombre está hecha de acontecimientos y estos solo son aprehendidos en sus verbos» (1992: 38).

experiencia directa y distanciada, la estética violenta y la *sustentatio* en el dolor del cuerpo accidentado —a pesar del fallecimiento—, que fortifican el vínculo fenomenológico y lo adaptan de manera práctica:

El infinito es el dolor  
de la razón que asalta nuestro cuerpo.  
No existe el infinitivo, pero sí el instante:  
abierto, atemporal, intenso, dilatado, sólido;  
en él un gesto se hace eterno (Maillard, 2004: 53).

Este atropello provoca la muerte del peatón: precisamente, el término de la vida es, para Deleuze, la relación más extrema y definitiva con el propio cuerpo (2005: 160). El pensador francés elabora esta noción a través de la metáfora de la herida, que resulta fundamental en la poética maillardiana, y que la poeta relaciona con la propia noción de acontecimiento, en la que Deleuze interpela a la seña, al gesto:

Un acontecimiento es un olor que espera  
que alguien lo respire,  
una herida que aguarda en encarnarse,  
[...]  
una mirada que cruza el aire  
y encuentra a alguien que le hace señas  
y en la seña, en ella, se reconoce (Maillard, 2004: 57).

La herida, motivo constante en la obra de la malagueña, es un símbolo que, encarnado, se sabe universal y se muestra como una realidad desde la crudeza: «la herida no, la herida nos precede, / no inventamos la herida, venimos / a ella y la reconocemos» (2004: 63). En *Lógica del sentido*, Deleuze estudia el acontecimiento también mediante esta imagen, que observa, en su sentido más cohesionado, en la obra poética de Joë Bousquet, poeta que recibió un disparo en la columna vertebral durante la Primera Guerra Mundial y quedó postrado en una cama: «Hay que llamar estoico a Joë Bousquet. La herida que lleva profundamente en su cuerpo la aprende sin embargo, y precisamente por ello, en su verdad eterna como acontecimiento puro. En la medida en que los acontecimientos se efectúan en nosotros, nos esperan y nos aspiran, nos hacen señas: “Mi herida existía antes que yo; he nacido para encarnarla”» (2005: 157). La herida, por tanto, funciona como una conciencia compartida que, desbordando los límites del sujeto —«una singularidad pre-individual», fuente de dolor físico y metafísico, según Deleuze (2005: 95)—, propone un acercamiento al concepto cerrado del yo: ya no solo se desarrolla un acto de lenguaje sobre el dolor sino también sobre la muerte<sup>7</sup>.

Maillard, además, comparte con Deleuze la oposición a la concepción natural de la filosofía —es decir, el hombre no posee una inclinación al pensamiento, tiene que existir una fuerza que lo conduzca a ello—, y así lo ilustra el segundo paratexto: «Tan sólo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos *en un solo Acontecimiento* que no deja lugar, ya, al accidente» (en Maillard, 2004: 11; cursivas en el original)<sup>8</sup>. Queda así fortalecida la pregunta inicial del libro: ¿qué es el acontecimiento, cómo sucede en el espacio físico, corporal? En su

<7> Deleuze advierte este hecho, precisamente, al referirse a «la muerte y su herida» (2005: 160).

<8> En la traducción de *Lógica del sentido*, la cita refiere: «Sólo el hombre libre puede entonces comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos mortales en *un solo Acontecimiento* que ya no deja sitio al accidente» (Deleuze, 2005: 161; cursivas en el original).

clara oposición al platonismo, Maillard manifiesta la preferencia por el cuerpo como objeto de la inmanencia y como centro de relaciones internas y externas. Al favorecer la presencia del cuerpo como temática junto a otras estrategias textuales, se reflexiona sobre las dimensiones materiales y físicas del accidente, del acontecimiento, consiguiendo así rebajar su conceptualización e invertir la tesis platónica del cuerpo:

La seriedad es una variante del olvido:  
nos ayuda a ser otro,  
a construir distancias, a creer  
que la piel es un límite (2004: 47).

Ya en *La creación por la metáfora* Maillard planteaba: «La profundidad es justo el límite, la piel de las cosas, y ese límite es precisamente el lenguaje» (1992: 37), evocando la idea deleuziana de la superficie. El espacio interior y el espacio exterior quedan así conectados, siguiendo la idea del acontecimiento, que golpea al ser desde el exterior para repercutir en el interior. El cuerpo es, entonces, la frontera por la que entran la violencia y el acontecimiento externo, como se señalaba en la segunda cita de Deleuze. De este modo, la violencia sobre el cuerpo atropellado se acrecienta mediante la descripción del cadáver:

Su rostro es muy delgado y dirige hacia el cielo  
el mirar casi obscuro de un gran ojo azul  
y otro ojo al que ciega  
el guano que ha estampado una paloma (Maillard, 2004: 17).

La aparición de la materia excrementicia sobre el rostro del fallecido es otro de los mecanismos desactivadores del platonismo, y apunta, simultáneamente, a la doble limitación de las capacidades perceptivas del cuerpo: la inmovilidad física y la ceguera parcial pero súbita. Es a partir de este momento cuando el individuo atropellado queda privado de conocimiento y pasa a ser un cuerpo inanimado descrito mediante las percepciones externas. Es, también, una desactivación que se lleva a cabo a través de la ironía, el humor, lo abyecto y lo grotesco: «Vendrán para cortarles los dedos uno a uno. / Amputarle la mano tal vez sería más sencillo» (2004: 21); la descripción del «hombre aplastado», de «la humedad de su sangre, / el olor de sus vísceras, / el sonido esponjoso de sus huesos», «un ojo ciego, el otro ardiente, / un poco vivo y muerto a un tiempo, / desafiando la lógica» (2004: 59), del «metal entre la carne» (2004: 65); la narración detallada del «charquito de orina y sangre» bajo los pies de la niña que lo acompañaba (2004: 21), o el perro que cercena el cuerpo y amputa un dedo del atropellado: «Y de repente caerá la presa: / el hocico tatea, un segundo, en el aire, / los dientes se apresuran y, con un golpe seco, / se hacen con el dedo» (2004: 37). Si en el comienzo se asistía a la configuración corporal de un hombre atropellado en su conjunto, un cuerpo, ahora es su desmembramiento y su desperdigamiento físico lo que permite explorar los límites y alcances del acontecimiento: la interioridad del cuerpo se torna también superficie<sup>9</sup>.

<9> «[S]i la realidad es múltiple, no lo es menos el sujeto. Múltiples caras o facetas, múltiples esbozos de sí mismo [...] encerrados en un cuerpo único», señala Maillard en *La creación por la metáfora* (1992: 136), una temprana referencia que refleja el profundo proceso de maduración de dicha idea hasta alcanzar su expresión lírica en *Matar a Platón*.

Asimismo, el paradigma corporal se expande al resto de personajes. Con ello, lo terrible del acontecimiento no solo se concentra en el cuerpo del fallecido, sino también en el de cada uno de los testigos —quienes, al congregarse, forman un «gigantesco / cuerpo» (2004: 25)— y, sobre todo, en el del conductor del camión:

El conductor  
se apeó del camión.  
Está agarrado a la ventanilla.  
La puerta le protege. Porque su cuerpo no:  
su cuerpo es el horror de otro cuerpo y del suyo,  
su cuerpo es exterior, es urbano y es otro,  
su cuerpo no protege a sus ojos que miran,  
su cuerpo emite un ruido que le parece ajeno,  
un ruido como un túnel de acero que conduce  
al oscuro principio de la culpa (2004: 31).

Además de aludir a la profundidad deleuziana de los cuerpos, mediante la que el pensador francés explica los acontecimientos íntimos del cuerpo (Deleuze, 2005: 29), Maillard introduce el tema de la vulnerabilidad a través del símbolo de la puerta, que sirve de protección al conductor, puesto que su cuerpo permanece receptivo, abierto, ante el acontecimiento. La manifestación corporal desemboca en la parálisis del conductor, que permanece en un estado de acinesia, de sideración, semejante al *rigor mortis* del fallecido. Esta relación se amplía mediante el motivo del gesto, tan característico también en la obra maillardiana —ya analizado por la crítica (Trueba Mira, 2007)—, que consiste en la reacción espontánea ante, en este caso, el atropello. El gesto supone entonces la participación en el propio acontecimiento. Mediante este motivo, en *Matar a Platón* quedan disueltas las fronteras entre la experiencia personal y la colectiva, alcanzando incluso al lector:

Usted sigue mirando fijamente a aquel hombre aplastado.  
Está detrás de usted, alojado en su cráneo.  
[...]  
Usted quiere volver la cabeza y mirar  
hacia otro lado.  
[...] ellos también son presa de esa angustia deliciosa,  
también miran al hombre aplastado  
que usted sigue mirando  
sin poderlo evitar.  
¿Puede acaso? (Maillard, 2004: 43).

La interpelación al lector es constante hasta el último poema: «Yo no soy inocente. ¿Lo es usted?» (2004: 67). Con ello, el sujeto poético omnisciente termina de incorporar al lector para conformar la imagen plural del acontecimiento. Y a ello se une la importancia de la mirada, que es otro de los elementos literarios de los que se sirve Maillard para referir la violenta disolución de los márgenes habituales del cuerpo y, por lo tanto, del sujeto. El acontecimiento queda así detenido en el tiempo, utilizando la corporalidad de los personajes del conjunto para llevar al límite la empatía con aquel que sufre; cuestión incrementada con la aparición de una media negra que, a modo de crespón, sobrevuela la escena e imprime una nota de luto.

La posibilidad de significar a través de la congregación de restos del cuerpo y lo circundante es, en definitiva, un ejercicio de compasión, de dolor colectivo. Se insiste en esta cuestión a lo largo del poemario también a través del sentido del oído, como los ecos de la radio del camión, que alcanzan al cadáver para anunciar los fallecidos en un desastre natural: «“Ya van dos mil trescientos”, dice una voz en la radio, / “dos mil trescientos desaparecidos... las lluvias del monzón”, / dice la radio, “en Bangladesh...”» (2004: 31) y la responsabilidad individual:

Uno puede negarse a saberse en el otro,  
basta con acercarse a todo con un walkman  
conectado a la carne,  
enfundado el cerebro en aquella sustancia  
impermeable que nos inmuniza (2004: 57).

No solo la costumbre del dolor, sino la indiferencia ante el horror son cuestiones medulares de *Matar a Platón*, que plantea un sufrimiento tanto propio como ajeno. Al hacer propio el acontecimiento, este se torna colectivo. Así, Maillard incluye al lector y lo hace partícipe de la precariedad humana —no solo física— siendo consciente del problema y proponiendo, desde lo poético, nuevos caminos para recuperar la realidad. Una realidad que, al igual que el acontecimiento, resulta inagotable y reveladora.

### 3. Apostilla: el poema «Escribir»

*Escribir* es un largo poema configurado a través de un ritmo incardinado en la repetición, donde Chantal Maillard asume una escritura del grito desde la inmovilidad física y el dolor. Por ello, integrado en el mismo volumen que *Matar a Platón*, *Escribir* funciona como contraste entre las dos situaciones corporales: el accidente y la inmovilidad. La cita que abre el texto, «He venido a pedir / compasión / por el dolor del hombre», de Emilio Rosales (en Maillard, 2004: 71), guía la lectura del texto maillardiano, compuesto por un único poema extenso que se estructura en torno a un procedimiento poético sostenido en el motivo del dolor físico y en el movimiento cadencial.



La palabra «escribir», nuevamente un infinitivo que impulsa el texto, funciona como enlace de las diferentes temáticas del libro: «escribir // para curar / en la carne abierta / en el dolor de todo» (Maillard, 2004: 71), y sirve como engarce compositivo a nivel estrófico e interversal. De acuerdo con los datos ofrecidos por Nuño Aguirre de Cárcer Girón (2012: 400; 403) y Virginia Trueba Mira (2022: 21), este poemario fue redactado durante el tratamiento y la convalecencia de un cáncer sufrido por la autora, por lo que en él aparece el contexto autobiográfico. De este modo, desde la inmovilidad física, se teoriza acerca del dolor tomando como punto de partida el propio cuerpo:

escribir el dolor  
para proyectarlo  
para actuar sobre él con la palabra  
[...]  
escribir  
hasta la extenuación  
para que se derrame el dolor contenido  
desde el inicio del mundo (Maillard, 2004: 72).

De este modo, la escritura —«escribir / con palabras pequeñas / [...] / palabras muy concretas / [...] palabraslatigazo» (2004: 74)— le permite a la autora acceder al mundo fuera del cuerpo, y es el propio acto de nombrar desde el dolor físico lo que enlaza con la doble sensación mencionada por Husserl a través de la ubiestesia:

estoy en mí  
en el lugar que acostumbro  
a encontrarme  
en este aquí hecho de extraña  
duración en lo mismo  
repiéndome  
la carne dolorida  
los huesos lastimados  
los nervios, la piel  
tirante, amoratada  
el pelo encanecido  
el grito sólo postergado (2004: 75).

El plano rítmico-sintáctico, unido a la disposición textual contribuye a expresar la intensidad de la experiencia vivida y a desplegarla en una proyección hacia el cuerpo de los otros:

Lo que escribo aquí  
se traza en el aire  
el dolor es la senda  
el dolor es el medio  
por el dolor la fuerza  
que combate el dolor  
y lo transforma  
por el dolor deshago  
mi dolor en lo ajeno  
y el ajeno en el mío (2004: 77).

Este procedimiento, constante y anafórico en el poemario, coincide con el propio pensamiento de la autora quien, en su ensayo sobre el dolor, afirma:

El dolor es, en efecto, inalienable. Pertenece a esa zona oscura, aún hoy en día difícilmente cuantificable y, por tanto, reacia a la experimentación, que denominamos «subjetividad», un término que, como el de «azar», designa la magnitud de nuestra ignorancia, la medida de la irreductibilidad (provisional o absoluta) de ciertos fenómenos a ser controlados por no poderse extraer del contexto absolutamente individual al que pertenecen (Maillard, 2003: 94).

Si bien el dolor físico es individual e incomunicable, la autora considera que, al articularse en forma de poema-grito —«mi grito es el de todos» (Maillard, 2004: 76)—, puede servir de cauce ante la degradación física y, al tiempo, como queja, plegaria o lamento ante la imposibilidad de la expresión directa del mismo: se equipara, entonces, la naturaleza y la significación del dolor<sup>10</sup>. Así, *Escribir*, desde el espacio corporal, reflexiona acerca del sentido y la validez de la escritura ante el dolor, ampliando los márgenes (meta)literarios y encarnando la experiencia desde la postración física:

escribir  
para arquear el espinazo de las letras  
a imagen del dolor  
para trazar las líneas de la vida  
líneas que se encogen  
líneas retráctiles  
como nervios apresados en la carne  
como venas quebradizas  
venenos infiltrados  
en las arterias, líneas  
que merodean en torno al corazón  
calado por la angustia  
y el cansancio (Maillard, 2004: 86).

Desde la propia práctica poética, se ofrece una reflexión ensayística que, sostenida mediante diversas fórmulas formales, estilísticas y simbólicas, denota la implicación del sujeto en la experiencia álgica; cuestión que, si bien se desplaza hacia el dolor compartido, el dolor de los otros —«cada cual con su dolor a solas / el mismo dolor de todos» (2004: 88)—, lo hace desde una dimensión universal inequívocamente personal. La postración corporal es el origen de esta nueva concepción escritural donde la compasión, como en la cita de Rosales que encabeza el conjunto textual, se pone en relación con la individualidad y la colectividad. En este sentido, la compasión, como recuerda Aguirre de Nuño Cácer, «le sirve a Maillard para señalar el camino por el que quiere superar las limitaciones de la individualidad en este poemario: compartiendo, haciendo suyos el dolor y la muerte de otros, pero no desde una posición cómoda y desahogada sino desde el borde mismo de la muerte» (2012: 407). El dolor es una experiencia subjetiva, pero, simultáneamente, compartida por casi todos los sujetos: «hay demasiado dolor / en el pozo de este cuerpo» (Maillard, 2004: 89), idea que, persistente, desborda el espacio corporal y poemático.

<10> Maillard explorará los recursos expresivos de la letanía y sus posibilidades líricas en otros poemarios posteriores, como *La tierra prometida* (2009) o *La herida en la lengua* (2015), donde un característico ritmo orgánico, similar a la respiración, acoplado a un cadencial fraseo evoca el dolor físico pero a través de un dominio que, en ocasiones, se aproxima a la expresión puramente paralingüística, incluyendo balbuceos, gritos y jadeos, que la autora entiende como «un conjuro, un gesto de la palabra» que activa la voz y no solo los ojos (Maillard, 2022: 241). De este modo se privilegia el aparato fonador, que es el medio habitual de expresión del dolor físico incidiendo en su inexpresividad; un recurso cercano en ocasiones a ciertas retóricas logofágicas estudiadas por Túa Blesa (1998).

Además del grito, Maillard trata de comprender a partir de los diferentes dispositivos retóricos el mecanismo cognoscitivo: se toma conciencia del dolor físico desde la honestidad de la quietud exterior, pero no interior. La escritura, el propio acto de escribir, funciona entonces como una alternativa a la inmovilidad, como una expresión de la imposibilidad física: «escribir // porque crujen las rodillas / y hay como un sueño / esperando a ser soñado / justo detrás del dolor» (2004: 85). Por ello, y como catalizadores, los últimos versos del poema abandonan el infinitivo, eje constitutivo del poema, para conjugarse en primera persona del singular. Así, el dolor físico, siempre experiencia subjetiva, privada y personal, irrumpe finalmente con violencia: «Escribo // para que el agua envenenada / pueda beberse» (2004: 89). De este modo se visita, a través de la poesía, el abismo y su límite; un trayecto en el que se replantean las diferentes posibilidades vitales y literarias que se adoptan ante la encarnación del cuerpo impedido.

#### 4. Conclusiones

Dentro de las múltiples líneas interpretativas que sugiere *Matar a Platón*, el estudio del cuerpo se torna esencial para comprender, en toda su dimensión y alcance, el contenido del texto. Un enfoque que, a pesar de la importancia capital que tiene en el poemario, no ha sido tratado de manera particular hasta el momento. Como se ha comprobado a lo largo del artículo, es posible discernir, precisamente a través del cuerpo cómo el acontecimiento, núcleo significativo, constructivo e ideológico del libro, encarna diferentes perspectivas vivenciales y espaciotemporales al tiempo que las hace confluír, de manera ineludible, en el ámbito expresivo del poema. Si el acontecimiento deleuziano supone una apertura constante, donde el lenguaje puede explorar sus múltiples posibilidades expresivas y representativas, afrontarlo desde la perspectiva del cuerpo provoca una fractura formal en su recepción que, en lugar de eludir su significación, reamplía sus márgenes representativos. De este modo, desde su propuesta fenomenológica de la poesía, Chantal Maillard apunta hacia el vínculo de la palabra con la percepción de los sujetos y también con su propia (des)aparición. La expresión del dolor físico, habitualmente signada por su inexpresividad lírica y su vínculo con el silencio, logra así la confirmación de su relevancia retórica.

El poemario, que parte del modo en el que los sujetos pueden percibir un determinado acontecimiento —en este caso doloroso: un accidente de tráfico en el que fallece un hombre y la postración física durante la convalecencia de una enfermedad—, termina por introducir al lector en el texto, condicionando de este modo los alcances metaliterarios de la palabra y sugiriendo así las implicaciones de su fragmentariedad. Y todo ello se lleva a cabo desde una clara confrontación al platonismo, que no solo supone la reivindicación de

lo corporal en su nivel material, sino también la constitución de una poética del cuerpo que entra en diálogo con su dimensión social, resignificándolo más allá del propio discurso.

## Bibliografía citada

AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN, N. (2012): *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard* [Tesis doctoral], Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

ÁLVAREZ VALADÉS, J. (2014): «El pensamiento clásico en la poesía española de hoy: el Platón de los poetas», *Philologica canariensis*, 20, 13-25.

ÁLVAREZ VALADÉS, J. (2018): «Chantal Maillard: la rebelión desde el dolor a través de la escritura» en Álvarez Valadés, J. (ed.), *Labirintos del género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española*, Sevilla: Renacimiento, 187-205.

BLESA, T. (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

DELEUZE, G. (1989): *El pliegue*. Vázquez, J. y Larraceleta, U. (trads.), Barcelona: Paidós.

DELEUZE, G. (2005): *Lógica del sentido*. Morey, M. (trad.), Barcelona: Paidós.

DOMÍNGUEZ ESCALONA, D. (2017): «El accidente como acontecimiento deleuzeano [sic] en la obra de Enrique Metidines y Chantal Maillard», *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 3, 7-12.

FERNÁNDEZ CASTILLO, J. L. (2009): «Poesía y filosofía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 42.

JURADO PÉREZ, F. J. (2020): «*Matar a Platón* en la rave: la rebeldía literaria de Chantal Maillard como pista de baile» en Gómez Soriano, M. Á., Ballester Pardo, I. y Riesgo Martínez, F. (eds.), *Disidencias en la literatura hispánica*, Sevilla: Renacimiento, 69-76.

MAILLARD, C. (1992): *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona: Anthropos.

MAILLARD, C. (2001): *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996-1998*, Valencia: Pre-Textos.

MAILLARD, C. (2003): «Sobre el dolor», *Humanitas. Humanidades médicas*, vol. 1, 4, 353-360.

MAILLARD, C. (2004): *Matar a Platón*, Barcelona: Tusquets Editores.

MAILLARD, C. (2014): *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*, Madrid: Vaso Roto.

MAILLARD, C. (2017): *La razón estética*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

MAILLARD, C. (2022): «Prólogo [a *La tierra prometida*]» en *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. Poesía reunida 2004-2020*, Trueba Mira, V. (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 241-242.

MAQUEDA CUENCA, E. (2009): «Poética y estética en *Matar a Platón*», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43.

MOREY, M. (2022): «Posdata» en Maillard, C., *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. Poesía reunida 2004-2020*, Trueba Mira, V. (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 773-786.

RODRÍGUEZ, J. C. (2001): *La norma literaria*, Madrid: Debate.

SALGADO IVANICH, C. (2017): «¿Qué es un acontecimiento? El conocimiento poético y antiplatónico de Chantal Maillard», *La Revue*, 16.

TRUEBA MIRA, V. (2007): «El “gesto” del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard» en Segarra, M. (ed.), *Políticas del deseo*, Barcelona: Icaria, 145-168.

TRUEBA MIRA, V. (2009): «De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85, 385-406.

TRUEBA MIRA, V. (2022): «Impropia mente (Leyendo a Chantal Maillard)» en Maillard, C., *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. Poesía reunida 2004-2020*, Trueba Mira, V. (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 7-50.

TURNER, T. (1995): «Social Body and Embodied Subject: Bodiliness, Subjectivity, and Sociality among the Kayapo», *Cultural Anthropology*, vol. 10, 2, 143-170.

# #31

## MODOS DE PRODUIZIR O FORA: O JARDIM PÚBLICO DE MARIO BELLATIN

Pedro Xavier da Cunha

*Universitat de Barcelona*

<https://orcid.org/0000-0001-5552-1610>

Artículo || Recibido: 06/11/2023 | Aceptado: 11/04/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.10

[pedro01c@hotmail.com](mailto:pedro01c@hotmail.com)

Ilustración || Alfred Harrell, *Hay Hooks*, 1980. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/ncr002224/>. World Digital Library.

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

Texto || ©Pedro Xavier da Cunha – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumo** || O presente trabalho investiga o modo pelo qual a máquina literária do escritor Mario Bellatin gira em torno da possibilidade de habitar a própria ficção. Aqui, o problema é proposto a partir da leitura de três cenas construídas por Bellatin nas quais o deslocamento do problema da autoria para um problema comunitário estabelece uma tensão, no seio do universo ficcional bellatiniano, entre a potência imaginativa de construção de outros mundos possíveis e a proliferação de espaços abjetos e totalitários na sua obra. Sugere-se, por fim, que a articulação desses dois pólos em um mesmo gesto parece se constituir em termos de uma estratégia ficcional para a produção do fora no mundo contemporâneo.

**Palavras-chave** || Mario Bellatin | Figura de autor | Comunidade | Fora

### Maneres de produir l'enfora: el jardí públic de Mario Bellatin

**Resum** || Aquest treball investiga la forma com la màquina literària de l'escriptor Mario Bellatin gira al voltant de la possibilitat d'habitar la pròpia ficció. Aquí, el problema es proposa a partir de la lectura de tres escenes construïdes per Bellatin en les quals hi ha una dislocació del problema de l'autoria en favor d'un problema comunitari que estableix una tensió, en el si de l'univers ficcional bellatinià, entre la potència imaginativa de construcció d'altres mons possibles i la proliferació d'espais abjectes i totalitaris a la seva obra. Es suggereix, finalment, que l'articulació d'aquests dos pols en un mateix gest sembla construir-se en termes d'una estratègia ficcional per la producció d'un enfora en el món contemporani.

**Paraules clau** || Mario Bellatin | Figura de l'autor | Comunitat | Enfora

### Modos de producir el afuera: el jardín público de Mario Bellatin

**Resumen** || Este trabajo investiga el modo en que la máquina literaria del escritor Mario Bellatin gira en torno a la posibilidad de habitar la propia ficción. Aquí, el problema se plantea a partir de la lectura de tres escenas construidas por Bellatin en las que hay un desplazamiento del problema de la autoría a un problema comunitario, el cual establece una tensión, dentro del universo ficcional de Bellatin, entre el poder imaginativo de construir otros mundos posibles y la proliferación de espacios abyectos y totalitarios en su obra. Finalmente, se sugiere que la articulación de estos dos polos en un mismo gesto parece constituirse en términos de una estrategia ficcional para la producción del afuera en el mundo contemporáneo.

**Palabras clave** || Mario Bellatin | Figura de autor | Comunidad | Afuera

### Ways of Producing the Outside: Mario Bellatin's Public Garden

**Abstract** || This article examines the way in which Mario Bellatin's literary project revolves around the possibility of inhabiting one's own fiction. It lays out the question through the analysis of three scenes by Bellatin in which the problem is displaced from individual authorship to a communal problem, thus establishing a tension that sits at the core of his fictional universe, one that straddles between the imaginative power of constructing other possible worlds and the proliferation of abject and totalitarian spaces. Finally, it suggests that the articulation of these two poles in a single gesture appears to constitute a fictional strategy for producing the contemporary out-of-this-world.

**Keywords** || Mario Bellatin | Figure of the Author | Community | Outside



«Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor»

(*Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze).

«Recuerdo, dijo Austerlitz, que, en medio de aquella visión de cautiverio y liberación, me atormentaba la idea de si había ido a parar al interior de una ruina o al de un edificio sólo en proceso de construcción»

(*Austerlitz*, W.G. Sebald).

## 0. Uma escritura em fuga

O escritor argentino Alan Pauls (2005) sugeriu certa vez que custa imaginar Mario Bellatin como um escritor. Talvez sem contradizer Pauls, poderíamos acrescentar que também custa imaginá-lo como qualquer outra coisa. Isso porque é justamente a partir das zonas limítrofes da condição de escritor, e sem, contudo, deixar de reivindicá-la, que Bellatin parece desdobrar o seu trabalho.

Podemos situar a publicação do primeiro volume da *Obra reunida* de Mario Bellatin, em 2005, como um ponto de transição a partir do qual, no lugar de uma série de tentativas de ocultamento da figura autoral em seus textos, o escritor mexicano passa a saturá-los com a presença de um autor que retorna obsessivamente sobre a própria obra, tanto em textos<sup>1</sup>, quanto em entrevistas, apresentações e performances — dispositivos estes de que passamos a não saber ao certo o estatuto no que diz respeito às distinções entre o espaço público e o privado, a ficção e a realidade cotidiana. Trata-se, contudo, de uma espécie de «retorno do autor» que, assumindo uma atitude paradoxal, ao mesmo tempo midiática e esvaziada — «entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita», como o formula Diana Klinger (2005: 22)<sup>2</sup> —, em vez de contrapor-se às tentativas de apagamento, parece antes dar continuidade a essa escavação do espaço autoral, mas passando a munir-se desde então de outra estratégia: já não tanto o ocultamento quanto a saturação.

Encontramos as coordenadas desse procedimento na seguinte passagem de *Escribir sin escribir* — texto que abre o segundo volume da *Obra reunida*, publicado em 2014, nove anos depois do primeiro volume:

Ya que cuando traté de omitir la presencia del creador de los textos no conseguí resultado alguno en ese sentido [...], quizá con la exacerbación de la presencia constante del escritor se logre su abolición por medio de una saturación acumulada (Bellatin, 2014: 17).

<1> Como é o caso de uma série de textos que foram incluídos nas *Obras reunidas* de 2005: em *El jardín de la señora Murakami* (2000): o autor como tradutor de um texto inexistente; em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001): o autor como biógrafo de um escritor inexistente; *Jacobo el mutante* (2002), o autor como investigador literário de um livro de Philip Roth que tampouco existe (*Jacobo el mutante*).

<2> Na primeira parte da sua tese, Klinger investiga o *retorno do autor* na literatura latino-americana contemporânea. Klinger pensa tal processo como uma forma de «questionamento do recalque modernista do sujeito» (2006: 33), resgatando o último seminário ministrado por Roland Barthes no Collège de France (*A preparação do romance*, [1979-1980]).

Por meio desse procedimento, a exposição exaustiva da presença de Mario Bellatin em sua própria obra, em vez de reafirmá-la, terminaria, pelo contrário, reiterando a indagação pelo lugar que ocupa um escritor frente ao que escreve. Walter Benjamin, num breve e divertido fragmento sobre ovos de Páscoa, nos dá um possível mote para tal estratégia: «Esconder significa: deixar rastro. Mas invisível. [...] Quanto mais arejado for um esconderijo, tanto mais engenhoso será. Quanto mais exposto aos olhares de todos os lados, tanto melhor» (Benjamin, 2013: 92). Encontramos essa espécie de «esconderijos ao revés» em textos como *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005), *El gran vidrio* (2007) e *Disecado* (2011), mas sobretudo numa série de performances que excedem o espaço do texto e que Bellatin denomina como seus Eventos de Escritura, isto é: «todos aquellos actos que consistieron en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras» (Bellatin, 2014: 214). É o caso do Congresso de Dobles de Escritores, da Escuela Dinámica de Escritores, da apresentação de *Perros héroes*, e de uma série de acontecimentos que se inscrevem numa busca constante por fazer a escritura passar por fora da palavra escrita.

E no entanto, embora a obra do escritor mexicano pareça se estruturar justamente em torno dessa fuga, a sua relação com as outras artes sempre coloca em jogo um retorno ao campo literário; afinal, como assinala Andrea Cote Botero, os Eventos de Escritura de Bellatin só se repetem com tanta frequência em sua obra porque circulam nela sob a forma de relatos escritos e inseridos no interior de livros, os quais acabam funcionando como uma espécie de *dobradiça* entre a prática escrita e a prática não escrita (Cote Botero, 2014: 67); algo como o Antilivro de que fala Roland Barthes, esse livro que consiste «em dizer Não ao livro, por meio do livro», numa espécie de «recondução ao livro, sob o pretexto de negá-lo» (Barthes, 2005: 115); ou, como formulou o crítico argentino Reinaldo Laddaga, a respeito de Bellatin e um conjunto de escritores latino-americanos contemporâneos, «libros a pesar de sí, contra sí, en el umbral del desvanecimiento [...]» (Laddaga, 2007: 151). O que temos, portanto, é uma *escritura em fuga*: em fuga da autoria, mas que encontra na saturação da própria figura autoral as suas estratégias de desaparecimento; e em fuga do livro, mas que, novamente, ao invés de abandoná-lo, desdobra no próprio espaço do livro uma abertura a um amplo repertório expositivo. Bellatin, em mais de uma ocasião, já reivindicou uma espécie de «estética do esquecimento» para referir-se a esse gesto da fuga em sua obra<sup>3</sup>. E, no entanto, a busca do escritor por fazer a escritura passar por fora da palavra escrita, menos do que o esquecimento ou o apagamento total parece na verdade se interessar por *deixar rastros*: como se, em plena época de avanço irrefreável da mídiatização de si, Bellatin buscasse apresentar sua vida *como se se tratasse da vida de um filósofo antigo, ou de um artista desconhecido, já morto há muito tempo, que deixou dispersos pelo mundo uma série de vestígios fragmentários, que vão sendo aos poucos encontrados, apresentados, e que se*

<3> Ver, por exemplo, a conferência do escritor na Cátedra Alfonso Reyes (Bellatin, 2012).

parecem com ruínas de alguma outra coisa, de «un corpus gigante, monstruoso, que seguramente nunca conoceremos», como sugere Alan Pauls (2005).

## 1. A máquina literária de Mario Bellatin e o seu princípio de sobrevivência

Todo esse uso que Bellatin faz de sua figura de autor não se reduz, contudo, a uma opção estética. Pelo contrário, poderíamos dizer que é antes na problemática dos modos de prolongamento e sustentação da escritura em que tais usos parecem se inscrever com mais expressividade. Essa relação se torna evidente na afirmação do escritor de que, em sua obra, tanto o ocultamento quanto a exposição da figura do autor funcionam segundo um mesmo princípio que não teria se alterado com essa transição. Trata-se de um princípio fundado sobre o que Bellatin nomeia como uma angústia que ameaçaria a todo tempo a sua prática: o medo produzido por «la sensación de haber agotado las capacidades de escritura» (Bellatin, 2013: 491), ao que o escritor responderia então com a busca por produzir uma «escritura [...] [que] genere nueva escritura» (2013: 503). É esse o princípio — um princípio de *sobrevivência* — a partir do qual Bellatin constrói o seu sistema de escrita e dentro do qual a sua figura de autor passa a funcionar como a peça de uma *máquina para adiar o fim da escritura*.

O crítico argentino Leonel Cherri situa a emergência de tal sistema por volta do ano de 1992, após um período de seis anos de formulação, que se inicia com a publicação de *Mujeres de sal*, em 1986, primeiro livro de Bellatin, e termina com o seu regresso de Cuba e a publicação do livro seguinte, *Efecto invernadero*, em 1992 (Cherri, 2020)<sup>4</sup>. Segundo lemos em *Underwood portátil*, tal sistema haveria sido precedido por uma etapa marcada pela «compulsión por la presencia física de la palabra» (Bellatin, 2013: 489), isto é, escrever por escrever, ou “escribir en el vacío”, como afirma o escritor em entrevista (Azaretto, 2009). O mito em torno da escrita de *Efecto invernadero* (1992) — publicado após um hiato de seis anos desde a publicação do seu primeiro livro — ilustra o período: a depender da ocasião, Bellatin varia o número de páginas que o manuscrito original haveria tido, mas o escritor chega a falar em mais de mil e quinhentas páginas — as quais terminaram sendo uma novela de apenas vinte e seis páginas na edição da *Obra reunida*.

É a preocupação estrutural com relação à própria escritura, ou seja, a submissão desse primeiro aparecimento compulsivo das palavras a um processo de ordenamento e montagem, o que marca a invenção do sistema de escrita de Bellatin; uma forma de interrupção que permite ao escritor se voltar sobre a própria escrita a partir de uma certa distância, como se sobre um material anônimo; e então «desescrevê-lo» — a expressão é de Bellatin (Ortega, 2014) —: isto é, cavar vazios, produzir fragmentos e dispor deles como se de um

<4> Em 1987, Bellatin recebeu uma bolsa para estudar roteiro cinematográfico na Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, presidida então por Gabriel García Márquez. Segundo Cherri, essa viagem marca uma ruptura em sua obra e funciona para o amadurecimento de um procedimento fundamental para o estabelecimento do seu sistema: o uso da montagem.

estranho arquivo. Por fim, é somente a partir desse procedimento que Bellatin passa a reconhecer uma certa homogeneidade no que escreve, culminando na afirmação do seu sistema de escrita próprio: «Creo que todos los libros son lo mismo» (Bellatin, 2013: 492). Mais do que isso, poderíamos dizer que, a partir de então, os livros passam a importar menos do que a manutenção do sistema que continua produzindo-os. Como bem o formula Cherri, esse sistema é a grande obra, a grande invenção de Bellatin, e não tanto as dezenas de livros que se sucedem, sustentando a sua urdidura (Cherri, 2020).

Nesse sentido, poderíamos dizer que, com Bellatin, a escritura não mais busca tornar-se literatura senão uma espécie de máquina. Essa máquina — muitas vezes associada à figura da máquina de escrever, que atravessa toda a relação do escritor com a própria escritura —, poderíamos, por fim, dizer tratar-se de uma máquina celibatária, em que a busca por uma escritura que gere mais escritura de maneira, mais do que autônoma, quase *autómata* volta-se para a construção de um espaço ficcional cujo fim não é outro que a sua própria manutenção ininterrupta, girando no vazio sobre o próprio eixo<sup>5</sup>. É também nesse sentido em que podemos pensar, por exemplo, a recusa de Bellatin em referir-se à sua obra enquanto «literatura», optando por tratá-la apenas como «escritura»<sup>6</sup>. O que temos, portanto, é a construção de um sistema maquínico de escrita que, articulado a um princípio de sobrevivência, aparece formulado com todas as palavras no seguinte fragmento de *Underwood portátil*:

El hecho de que haya muchas formas para lograr seguir escribiendo y que exista, además, el recurso de inventar trucos y artimañas que permiten que la escritura genere nueva escritura, hace que, de alguna manera, se atenúe la angustia que produce la idea de que llegará un momento en el cual no se podrá escribir más (Bellatin, 2013: 497).

Por um lado, é como mais um desses «truques» e «artimanhas» que podemos situar os usos performáticos que Bellatin faz de sua figura de autor. Por outro, contudo, também podemos pensar que tais usos, ao mesmo tempo em que servem como um modo de gerar mais escritura por fora da palavra escrita, também traçam uma linha de fuga que excede a clausura maquínica da obra, na medida em que intensificam a reiteração da pergunta que faz Bellatin pelos modos possíveis de habitar a própria ficção. Essa espécie de investigação instaura, no cerne do sistema literário de Bellatin, uma tensão entre a busca por construir um território ficcional autônomo, regido por regras próprias, e a necessidade de torná-lo um espaço habitável. Trata-se, portanto, de uma tensão que, formulada a partir do problema da autoria, passa então a ser enunciada em termos de um problema comunitário.

<5> O celibatário, como afirma Michel Carrouges no seu estudo *Máquinas celibatárias* (2019), não é aquele que simplesmente recusa o erotismo, mas que o afirma negando-o, isto é, transpondo-o para um funcionamento maquínico. Não se trata de uma abstinência, mas de uma busca que nunca encontra, de um processo ininterrupto, ainda que estéril. A mecânica celibatária produz, assim, uma escritura que, ao mesmo tempo em que não acaba, não começa, não se engendra *de fato*. Para Carrouges, as máquinas celibatárias seriam um dos mitos modernos por excelência, na medida em que colocam em cena um determinado parentesco entre os homens modernos e as máquinas.

<6> Em entrevista concedida a Gina Saraceni, Bellatin afirma: «Lo primero que me gustaría a mi separar: [...] escritura sé lo que es, literatura no sé lo que es. O sé lo que es, pero si me lo pregunta no sé [...]. Entonces, lo que hay es escritura — o no-escritura o vacío de la escritura — porque eso es algo tangible, concreto» (Saraceni, 2021).

## 2. Habitar a ficção: três cenas

A seguir, gostaria de me deter sobre esse deslocamento do problema da autoria ao problema da comunidade, abordando três cenas da obra de Bellatin que, ao meu ver, traçam essa busca por habitar a própria ficção e nos permitem articulá-la com um impulso comunitário.

### 2.1. *Disecado*: viver sem viver

A primeira delas está montada no livro *Disecado*, publicado pela primeira vez em 2011, e depois incluído no segundo volume da *Obra reunida*. Trata-se da seguinte cena: o narrador, Mario Bellatin, está deitado em seu quarto, submetido a um estado indiscernível entre a vigília e o sono, e repara em Mario Bellatin, seu duplo, sentado na beira da cama, entregue a um monólogo ininterrupto. Ao longo do texto, o narrador ecoa o discurso do duplo (chamado, a princípio, de «¿Mi Yo?»), que relata uma série de episódios e obsessões da trajetória de Mario Bellatin; dentre eles, a narração da sua própria morte mediante o lento avanço de uma doença desconhecida sobre o seu corpo. O contágio, segundo o duplo (ou segundo o que o narrador faz falar o duplo), teria ocorrido após a adaptação teatral de *Salón de belleza*. Logo após a estreia da peça, ¿Mi Yo?, que estava na plateia, assistindo, teria levado para casa o ator que interpretava o seu próprio personagem, e este teria então inoculado o mal físico no seu corpo. Tal doença — que o duplo não esclarece qual é, embora afirme ser semelhante àquela que alguns supõem estar retratada em *Salón de belleza* — performa o contágio do autor por parte de sua própria ficção: esta, assumida como uma doença que avança sobre o seu corpo, produzindo nele um estado «vivo y a la vez muerto» (Bellatin, 2014: 215), isto é, que o mata ainda que o deixe seguir escrevendo e narrando «las cosas que siguió realizando después de muerto» (2014: 214).

Assim, ao longo do monólogo, que, por sua vez, termina reencenando esse mesmo contágio, o fantasma de Mario Bellatin também vai aos poucos desaparecendo, até que, no fim da noite (e do livro), sobra em seu lugar apenas *uma folha de papel flutuando no vazio*, que é precisamente o modo como o texto — o que também quer dizer: toda a obra de Bellatin — parece querer fazer funcionar a autoria: como uma presença cada vez mais precária e que vai aos poucos se retirando até que a escritura, essa folha longuíssima e ininterrupta, possa se sustentar por conta própria. A expressão «vivir sin vivir», ou viver *fora* da vida, essa condição correlata à sua busca por «escribir sin escribir», que o fantasma de *Disecado* afirma ter perseguido ao longo de toda a sua existência (2014: 217), também se inscreve como parte da mesma estratégia. Pensando em termos de uma ética da escritura, de um modo de vida, o estado limítrofe que o duplo habita — esse Mario Bellatin que está morto embora

vivendo, ausente embora falando — parece ser a colocação em cena por excelência daquilo que, para Maurice Blanchot, constitui o poder da literatura, a saber, o *direito à morte*.

Há uma ambiguidade do ser humano com relação à morte, afirma Blanchot, a qual toma corpo na linguagem. A íntima relação entre linguagem e morte passa, em primeiro lugar, pelo modo como, já no ato de nomear, *a palavra só nos dá aquilo que ela aniquila* (Blanchot, 2011: 331). A linguagem certamente não mata ninguém, mas ela nos permite separar a pessoa dela mesma (aí temos o duplo) e subtraí-la à sua presença. É somente a morte, isto é, a capacidade que as coisas têm de morrer, de desaparecer, o que, em última instância, nos permite narrá-las. É nesse sentido em que, para Blanchot, o nosso poder de enunciar parte da nossa própria ausência, isto é, da nossa morte por vir, assim como da morte por vir de tudo o que é mundo. Nisso reside, segundo Blanchot, o poder da literatura, nessa dupla potência de aniquilamento e reconstrução (2011: 336). Do mesmo modo, como vimos, para Bellatin a escritura só passa a existir a partir da sua própria interrupção e esvaziamento. Nesse sentido, a busca do escritor mexicano por viver sem viver parece prolongar a pergunta pela possibilidade de fazer ficção fora da literatura numa busca por viver *fora* da vida, que parece querer tirar as últimas consequências da possibilidade de tornar a ficção um espaço habitável; o que também significa fazer da ficção um modo de habitar e, por fim, fazer, através da ficção, modos de habitar.

## 2.2. Escribir sin escribir: a prótese como espaço comunitário.

A segunda cena, por sua vez, articula essa busca a uma coletividade possível. Trata-se da proposta de construção de uma prótese de braço artística, e não mais ortopédica, para Bellatin, por parte do artista plástico peruano Aldo Chaparro. Nas palavras de Bellatin:

La propuesta quizá sea hacer del accidente, de la marca que establece el vacío alrededor de mi brazo derecho, un hecho comunitario. He decidido que aquella característica deje de pertenecerme exclusivamente a mí para convertirse en un hecho que involucre al resto. El artista aldo chaparro haría las veces de un curador. El hecho plástico, estético, sería rodear el elemento supuestamente faltante de una máxima artificialidad. El proyecto se abriría a otros artistas para que, a partir de ciertas normas, completen de manera colectiva el silencio de la ausencia. Siento que una acción semejante es similar a cuando un autor entrega un texto a una editorial. Al instante en que la obra termina de ser del autor e ingresa a una suerte de anonimato (Bellatin, 2014: 16-17).

Esse uso «artístico» de uma prótese de braço, isto é, uso não meramente ortopédico, aparece numa série de intervenções de Bellatin (dentre outras, é famosa, por exemplo, a prótese de um pênis gigante com a qual o escritor afirma ter assustado até Marilyn Manson). O que nos interessa aqui, no entanto, é o modo como a formulação da proposta, ao colocar em jogo uma lógica eminentemente suplementar, se estende ao que, como uma espécie de gesto fundacional, caracteriza o funcionamento do sistema de escrita de Bellatin como um todo.

O suplemento, como o discute Jacques Derrida na *Gramatologia*, abriga em si dois sentidos que coabitam. Em primeiro lugar, trata-se de um *acréscimo*, isto é, de algo que vem de fora, que é exterior àquilo a que se soma. E, no entanto, o suplemento é também um *substituto*, um vicário, e, ao intervir, se insinua no-lugar-de, descolando a presença daquilo a que viria «apenas» se acrescentar: «Se ele [o suplemento] representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. [...] seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio» (Derrida, 2017: 178). Como afirma Bellatin, a prótese também *estabelece um vazio* em torno do seu braço direito. E é justamente esse o *escândalo* do suplemento: o modo como ele, acrescentando-se, substitui aquilo a que se acrescenta, dando a ver sua insuficiência. Assim, no caso da prótese do escritor, a sensação de perda que, segundo ele, o descarte da prótese ortopédica produz não diz respeito à perda de um braço original — nunca houve um braço original —, mas antes à perda de um braço desde sempre substitutivo: «lo que me hacía falta era la artificialidad que había estado presente en mi cuerpo durante todos los años» (Bellatin, 2014: 16)<sup>7</sup>. A substituição da ortopedia pela arte plástica marca, portanto, um determinado modo de relacionar-se com o vazio: não mais tentando escondê-lo ou supri-lo, mas agora procurando justamente *ressaltar* esse vazio e, com ele, a artificialidade de sua suplência (o que se comunica diretamente com o procedimento de «desaparecimento por meio do excesso» a que Bellatin passa a submeter a sua figura de autor).

Há, contudo, algo mais. Como afirma Bellatin, através da construção de uma prótese artística, ele busca não apenas ressaltar o vazio em torno do seu braço, mas também *desapropriá-lo*, isto é, restituí-lo a um uso comum. Numa outra versão da cena, narrada em *¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan* (2010)<sup>8</sup>, essa desapropriação é melhor formulada. Ali, em primeiro lugar, a intervenção é explicitamente nomeada como um dos Eventos de Escritura de Bellatin, o que permite as aproximações anteriores entre o corpo do escritor e sua obra. Em segundo lugar, nesse texto, Bellatin utiliza a imagem de um *jardim público* para referir-se ao espaço comunitário em que gostaria de converter o seu vazio. Me parece que poderíamos usar essa imagem do jardim público para pensar não só o vazio do seu braço inexistente como também o conjunto do seu universo ficcional: afinal, a sua escritura, essa que, como afirma Bellatin em diversas ocasiões, não teria nada a contar embora nunca termine de (não) contá-lo, está sempre flertando com a condição do vazio. De fato, a comparação entre o vazio da prótese e o da escritura é sugerida pelo próprio Bellatin, no fragmento anteriormente citado, ao apresentar a entrega de sua prótese à intervenção artística coletiva como algo análogo à entrega de um texto à editora. Poderíamos, portanto, estender essa imagem do jardim público para pensarmos o conjunto da sua ficção, da qual passa a fazer parte tanto o corpo do escritor quanto o seu nome próprio.

<7> Aldo Chaparro, em seu relato sobre a construção da prótese que fez para Bellatin, também chama a atenção para o modo como a lógica ortopédica atua uma violência ao supor a necessidade de se suprir uma ausência congênita (Chaparro, 2020).

<8> Nesse texto, temos armada uma cena semelhante à de *Disecado*: Mario Bellatin morreu e, no entanto, fala. Aqui, contudo, ele não está sentado na beira da cama do seu duplo, mas comunica-se através de um aparato didático. Na altura em que repara no seu braço ausente, Bellatin já se converteu ao sufismo e passou a se chamar Abs Salám (como o ۞, em *Disecado*). Também cabe assinalar aqui como o título do texto provém da última frase do romance *Under the volcano* (1947), do inglês Malcolm Löwry. Bellatin chega a explicitar a referência. Logo após expor a proposta de conversão do vazio ao redor do braço numa espécie de jardim público, o narrador acrescenta, referindo-se a Abs Salám: «Tal vez se basó para idearlo en los carteles que solía leer en los parques de su país “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”. La misma frase que el escritor Malcolm Lowry leyó en los mismos parques y utilizó de *leit motiv* en su libro *Bajo el volcán*, la mejor novela mexicana escrita hasta ahora» (Bellatin, 2010: 67). Não deixa de ser provocativa a afirmação de que *Under the volcano* é o melhor romance *mexicano* já escrito (fica no ar a pergunta pelo que define de fato a nacionalidade de um texto, para além do lugar de nascimento do seu autor).

Michel Foucault, em *A coragem da verdade*, seu último seminário no Collège de France, ao estabelecer as bases da *parresía* socrática, nos mostra como a morte de Sócrates é oferecida por ele como uma provocação aos outros para que cuidem de si mesmos (Foucault, 2011: 99). De certo modo, é também a própria morte, produzida pela «persistência funerária» da sua ficção, que Bellatin procura dispor a um uso público para então dizer: cuidemos daquilo que fazemos de nós mesmos, do modo como vivemos, dos espaços que construímos para habitarmos. Mario Bellatin, mais do que um nome, passaria então a designar o seu universo ficcional como um espaço *outro*, a ser cuidado coletivamente. Tal gesto, tal oferecimento — que as duas cenas apresentadas (o duplo e a prótese) parecem construir — constitui, portanto, o que poderíamos chamar de um polo *heterotópico* dos espaços comunitários em sua obra.

### 2.3. *Salón de belleza*: comunidade e clausura

E, no entanto, quando pensamos nos espaços comunitários que de fato aparecem descritos ao longo de toda a obra de Bellatin, nos deparamos com construções que em nada evocam lugares a serem habitados. Pelo contrário, o que encontramos é uma série de espaços enclausurados e opressores: o Moridero de *Salón de belleza*, a casa de banho da primeira autobiografia de *El gran vidrio*, a Ciudadela Final de *Lecciones para una liebre muerta*, os povoados da região montanhosa em *La escuela del dolor humano de Sechuán*, o quarto do treinador de cães paralítico em *Perros héroes* etc.

O caso de *Salón de belleza* (1994) é paradigmático. No livro, um cabeleireiro narra a conversão de seu salão de beleza num Morredouro, um espaço de morte onde são acolhidas pessoas que padecem de uma doença desconhecida, aparentemente incurável, e não têm nenhum outro lugar a que recorrer. O funcionamento do espaço se instaura na dissonância entre um suposto *gesto* que o inaugura e uma *gestão* que o perpetua. O gesto inaugural do Morredouro, anunciado pelo narrador, seria o de servir como espaço a que podem recorrer os moribundos para morrer em companhia. Trataria-se, a princípio, de seguir uma ética da menor agonia possível, buscando, em vez de combater a morte, produzi-la segundo condições específicas. No entanto, tais condições — o conjunto de regras a partir das quais o espaço funciona — vão se mostrando cada vez mais autoritárias, e o gesto inaugural logo dá lugar a uma gestão voltada unicamente para um ordenamento tecnicista dos corpos. O narrador reitera: «el salón de belleza no es un hospital ni una clínica, sino sencillamente un Moridero» (Bellatin, 2013: 15). O ingresso no Morredouro por parte dos chamados «hóspedes» os desapropria de tudo: já não lhes é permitido a posse de quaisquer pertences, vínculos externos, nome próprio, nem esperança. Aos olhos do narrador, já não são mais pessoas: não passam de corpos em vias de desaparecer. E não há outra escapatória: somente o cabeleireiro entra e sai do espaço; o



trânsito dos hóspedes está proibido, sua saída possível é uma só: a fossa comum. Assim, em suma, o espaço passa a funcionar segundo uma lógica que excede em muito a mera busca pela menor agonia possível que o haveria inaugurado, passando a voltar-se unicamente para o cumprimento de uma ordem impessoal cujo fim não é outro que a sua própria manutenção ininterrupta.

É pela via desse sentido autômato do Morredouro que Bellatin aproxima o funcionamento de um tal espaço ao da sua própria escritura: «La escritura como una suerte de moridero similar al que aparece en el libro», afirma Bellatin num texto publicado vinte anos depois de *Salón de belleza* em que se dedica a apresentar as circunstâncias que o teriam levado a escrever a novela (Bellatin, 2015). De todo modo, já na narrativa de 1994, essa proximidade entre o espaço de morte e o da escritura já se evidenciava ao nos darmos conta de que, para o narrador cabeleireiro, o Morredouro nunca deixou de funcionar como o salão de beleza que o precedeu: isto é, como o espaço de construção de uma obra estética em que se «dissimula a morte sob a aparência do vivo», transformando o *cosmos* em *cosmético*. O que temos aqui, poderíamos dizer, é o funcionamento da lógica do *phármakon*, funcionamento da escritura por excelência, conforme discute Derrida em *A farmácia de Platão* (Derrida, 2005: 110). Assim, em suma, podemos afirmar que o problema da escritura aparece em *Salón de belleza*, mas enunciado como um problema comunitário. E essa correspondência também traz à tona o contágio que há entre os dois problemas na sua obra, na medida em que, nela, a prática da escritura passa a coincidir com a construção de um espaço comunitário, o qual se situa na tensão entre a busca por fazer da ficção um lugar habitável — o polo heterotópico sugerido anteriormente — e o *risco* representado por esse outro polo, formado pela série de espaços coletivos enclausurados que povoam o universo ficcional de Bellatin, e que denominarei *abjeto*<sup>9</sup>.

### 3. Um lugar aparentemente vazio

A dimensão abjeta dos espaços comunitários na obra de Bellatin e, com ela, a afinidade estabelecida entre o funcionamento da sua máquina literária e o de um espaço de extermínio conduzem a imagem anterior do universo bellatiniano como um jardim público a uma espécie de impasse. Ou seja, a partir do momento em que a escritura de Bellatin é reformulada em termos comunitários e passa a apresentar tamanha semelhança com o Morredouro, o próprio funcionamento da sua máquina literária é colocado sob suspeita. Quase podemos escutar a voz cavernosa de Tom Waits rondando-a enquanto murmura desconfiado: «What's he building in there?» (Waits, 1999).

Trata-se, poderíamos dizer, de um maquinário eminentemente moderno, isto é, de um sistema de escrita cujo funcionamento exhibe uma série de ressonâncias com todo um arcabouço da teoria literária

<9> Penso aqui a partir da noção de abjeto conforme definida por Julia Kristeva e então resgatada pelo crítico de arte estadunidense Hal Foster, em *O retorno do real*. Em sua leitura, o abjeto é entendido como «uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele — íntima demais, até, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito»; temos aqui algo próximo do o infamiliar freudiano [*Unheimlich*], esse estranho íntimo que «afeta a fragilidade de nossas fronteiras, a fragilidade da distinção espacial entre nosso interior e nosso exterior» (Foster, 2017: 147).

moderna (os jogos com a função do autor e a busca pelo seu desaparecimento, a questão do duplo, a lógica do suplemento, o devir maquínico etc); e, no entanto, em vez de domesticarem a máquina literária de Bellatin, essas afinidades parecem antes prolongar a suspeita sobre ela, habitando-a quase como uma impostura, isto é, como se Bellatin estivesse de fato performando uma noção modernista de escritura, mas não sem antes submetê-la a um deslocamento fundamental. «Uma escritura *sobre* uma escritura» (Santiago, 2000: 21): é dessa maneira que Silviano Santiago descreve a estratégia antropofágica que cabe ao discurso latino-americano em seu trabalho de produção de diferença com relação ao pensamento europeu. O entre-lugar que um tal discurso ocuparia se apresenta, segundo Silviano, como «aparentemente vazio» (2000: 26) entre uma série de pares opostos. Pois é também a partir da noção de *vazio* que proponho pensarmos o deslocamento operado por Bellatin em sua escritura, considerando o modo como o *vazio* deve ser tomado, antes de mais nada, como um espaço em disputa.

O escritor mexicano costuma apresentar sua busca por escrever sem escrever em termos de «una urgencia por resaltar en sus textos los vacíos y las omisiones antes que las presencias habituales» (Bellatin, 2014: 212). No entanto, afirma em entrevista, não se trata de quaisquer vazios:

No es el vacío por el vacío, porque hay dos tipos de vacío: aquél en el que nunca hubo nada y el vacío de la ruina, cuando hubo algo construido y después ya no. Ese es el vacío que me interesa, es un vacío cargado. Aparentemente es lo mismo, pero no es lo mismo (Ortega, 2014).

Parece o mesmo vazio, mas não é, diz Bellatin — um «lugar aparentemente vazio», escrevera Santiago. Poderíamos dizer, assim, que o vazio em torno do qual opera a escritura de Bellatin é o vazio da *ruína*, o vazio deixado pelo rastro de uma violência prévia. Como afirma Bellatin noutra entrevista, trata-se de um vazio *eloquente*, como aquele que «sentimos en algunas ciudades que han sido bombardeadas, en algunas ciudades que han tenido un pasado determinado» (Saraiva, 2010) — penso na própria Cidade do México, onde vive Bellatin, construída sobre as ruínas de Tenochtitlán, capital asteca. Um vazio, portanto, que não coincide exatamente com o vazio blanchoteano, por exemplo; e que opõe-se diametralmente à concepção de «vazio como nada», concepção essa que, como argumenta o argentino José Luis Romero, está na base da mentalidade fundadora dos colonizadores europeus que, na América Latina, assumiram justamente a atitude de quem criava a partir do nada, da imagem de um *continente vazio* — e que deveria permanecer vazio, sem passado, sem tradições culturais que antecedessem a sua chegada (Romero, 2001: 67).

O vazio em Bellatin, portanto, é sobretudo um espaço de violência. Ressaltar os vazios no texto, construindo uma obra que se apresenta como se se tratasse da ruína de uma outra obra, assinala a impossibilidade de desvincular a literatura da violência de seus atos

fundacionais; e as construções modernas de sua barbárie. Ainda assim, Bellatin não abdica de todo o arcabouço moderno sobre o qual erige sua escritura; e tampouco recusa de todo a imagem do vazio fundacional (escrever como quem parte do nada, fundando um universo próprio). O constante contágio entre o espaço literário e a série de territórios anônimos e abjetos na sua obra traz à tona a ambivalência de um projeto literário que se tensiona entre a busca por fundar um espaço habitável através da ficção e o reconhecimento da longa violência histórica que essa mesma busca carrega, sobretudo em território latino-americano, no que diz respeito à articulação entre os processos colonizatórios e suas ficções fundacionais. Assim, Bellatin está constantemente comunicando a ambivalência da literatura — que, como diria Blanchot, é ao mesmo tempo aniquilamento e reconstrução — com uma ambivalência comunitária que, ao mesmo tempo em que enxerga na ficção uma potência não domesticada de produção de espaços, se enfrenta com os riscos desse uso.

#### 4. A autonomia está do lado de fora

O cerne dessa ambivalência de caráter simultaneamente literário e comunitário parece residir na questão da *autonomia*. É a construção de um espaço autônomo para o funcionamento da própria escritura que está em jogo no princípio de sobrevivência de Bellatin — e as contradições próprias a essa construção. Como pontuou Ángel Rama, a profissionalização do escritor latino-americano, que haveria sido alcançada pela primeira vez por parte dos autores do chamado *boom* (Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, Mario Vargas Llosa, dentre outros), apresentou como contrapartida à possibilidade de exercer exclusivamente o ofício literário a conversão do escritor latino-americano num produtor autônomo cujo regime de trabalho passava então a ser regulado com mais agressividade pelas leis do mercado (Rama, 2005). Nesse sentido, a ambivalência do devir maquínico de Bellatin também não deixa de se apresentar como uma estratégia para seguir exercendo a prática literária nas margens do capitalismo tardio, procurando sustentar-se — sobretudo através do seu ritmo frenético de publicações e das práticas de reapropriação da própria obra — entre as exigências do mercado editorial contemporâneo e uma recusa a qualquer forma de domesticação. Se os autores do *boom*, segundo Rama, «compensavam» essa mercantilização da literatura situando seus ofícios dentro de «marcos —políticos, educativos, espirituales— que le confieren dignidad reverencial» (Rama, 2005: 196), uma espécie de aura pós-aurática, como sugere Idelber Avelar, fundada numa operação substitutiva de estetização da política (Avelar, 2003), Bellatin, por sua vez, escrevendo já a partir de uma série de fissuras em torno da ideia de uma literatura latino-americana, parece dispor sua máquina literária em função da busca por uma outra autonomia possível<sup>10</sup>. Nesse sentido, a sua busca por fazer da ficção um lugar habitável implicaria no vislumbre do espaço da ficção como o do entrinchei-

<10> Não me refiro aqui à noção de «pós-autonomia», elaborada pela crítica argentina Josefina Ludmer, pois, embora reconheça a vigência dos dois postulados que fundamentam a sua proposição — que «todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)»; e que «a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade» (Ludmer, 2010: 2) —, não me parece que esse cenário esvazie o valor crítico e subversivo da literatura, como sugere Ludmer, sem deixar margens para estratégias de resistência à mercantilização total da existência. Antes de um conceito caducado, o problema da autonomia passaria a ser justamente esse espaço de combate em que se vislumbra e ensaia uma ficção por vir. Como afirma Martín Kohan, ao fim de sua leitura crítica da proposta de Ludmer: «La autonomía pasa a ser entonces el desafío, a la vez que la esperanza, en tiempos de postautonomía, si es que esos tiempos llegaron» (Kohan, 2013: 318).

ramento de algo ainda desconhecido e que se direciona para *fora* da literatura, ainda que não saibamos dizer exatamente que espaço seria esse e de que maneira seria possível sustentá-lo.

Tal busca não está, contudo, isenta de riscos e contradições. Penso aqui, sobretudo, no modo como, segundo Frederic Jameson, o problema da produção estética na contemporaneidade reside justamente no fato de ela se encontrar totalmente integrada à produção de mercadorias em geral. Com efeito, para Jameson, a cultura passa a ser o próprio meio através do qual o capitalismo tardio coloniza os redutos residuais — vinculados à Natureza e ao Inconsciente — que ainda resistem ao seu avanço (Jameson, 2007: 61). À colonização do *fora*, à mercantilização de qualquer forma de existência: a isso competiria, portanto, o trabalho bárbaro da cultura no capitalismo tardio. E o risco a que se submete qualquer proposta estética na contemporaneidade diz respeito justamente a essa disputa de forças que a habita: entre servir como ferramenta de resistência à mercantilização da existência ao mesmo tempo em que não deixa de ser o próprio veículo desse processo.

O filósofo Denétèm Touam Bona, ao seu modo, também afirma que o *fora* — os espaços de refúgio e auto-organização — parece estar em processo de extinção no mundo contemporâneo. Criar um fora, por sua vez, implicaria, segundo o filósofo, *produzir fronteiras*: mas fronteiras que só se mantêm graças ao seu próprio apagamento. «Nesses tempos sombrios em que proliferam os dispositivos de controle», afirma Touam Bona, «atacar em terreno aberto é se oferecer como carne de canhão aos múltiplos poderes que tendem a nos sujeitar»; trataria-se, então, de resistir de modo menor, elaborando táticas de descaptura: “a qualquer tentativa de captura, opõem o vazio” (Touam Bona, 2020: 48-49). No caso de Bellatin, para continuar escrevendo, escrever sem escrever: construir um mecanismo capaz de seguir alimentando o mercado literário ao mesmo tempo em que o centro de gravidade do seu fazer literário se encontra deslocado, desertado, habitando outro lugar. E para continuar vivendo, viver sem viver: à tentativa de mercantilização do espaço vital do escritor, opor uma vida que já não é vida, uma imagem que desaparece no próprio excesso.

## 5. A literatura, essa saúde abjeta

Em *Disecado*, a certa altura da noite, o fantasma de Mario Bellatin afirma reconhecer na origem de sua escritura uma busca por construir um mundo onde habitar — mas um mundo terrível, abjeto, acrescenta o duplo, e que, por isso mesmo, funcionaria como uma espécie de «protección contra lo que ese mismo mundo iba estableciendo» (Bellatin, 2014: 213). A *desfamiliarização do mundo* que, segundo a argentina Graciela Speranza (2012), Bellatin produz em seu universo ficcional, pode ser lida, nesse sentido, a partir do princípio de sobrevivência que viemos reconhecendo em sua obra ao longo do ensaio,

<11> Em *O retorno do real*, é também a partir de uma relação entre um anteparo e o abjeto que Hal Foster propõe o funcionamento de um realismo traumático na obra de Andy Warhol. O traumático é definido por Foster, a partir do modelo lacaniano, como um encontro faltoso com o real: “Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem* de ser repetido. [...] A repetição [...] serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição” (FOSTER, 2017: 128, itálicos do autor). Ou seja, segundo Foster, a repetição das imagens de Warhol a um só tempo nos afasta e nos aproxima do real, o *encobre* ao mesmo tempo em que o *produz*. Já no caso de Bellatin, o anteparo passa a coincidir com o próprio mundo abjeto que a sua escritura coloca em cena. Assim, se para Foster a arte abjeta *tem* como condição uma relação de transgressão com o anteparo, no caso de Bellatin, parece que *é o próprio abjeto que passa a funcionar como anteparo*, isto é, como modo de depor o olhar do mundo que nos ameaça. Só que, no caso de Bellatin, essa colocação do abjeto enquanto anteparo também parece servir a outra função: não só à domesticação do olhar do mundo como também ao seu despistamento

como uma *estratégia de despistamento*: a ficção abjeta oferecida como uma espécie de anteparo à abjeção do mundo<sup>11</sup>. É também nesse sentido que podemos fazer vir em nosso auxílio a sugestão deleuziana de que o fim último da literatura, a sua *saúde*, está em inventar um povo menor, *um povo que falta* (Deleuze, 2011: 14). Há, contudo, que ser uma saúde «camuflada», digamos: uma saúde abjeta, transmitida via um universo ficcional avesso à aparência do que é são, como um jardim público precário, catastrófico, labiríntico; um jardim no qual o mundo já estabelecido, com suas máquinas de captura de força vital, não se verá tentado a entrar, e entrando não saberá por onde sair.

## Bibliografia citada

AVELAR, I. (2003): *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Gouveia, S. (trad.), Belo Horizonte: Editora UFMG.

AZARETTO, J. (2009) «Entrevista a Mario Bellatin», La Clé des Langues, <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entrevista-a-mario-bellatin>>, [19/02/2021].

BARTHES, R. (2005): *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. Perrotte-Moisés, L. (trad.). São Paulo: Martins Fontes.

BELLATIN, M. (2012): «Conferência: “La memoria en Salón de belleza”», Cátedra Alfonso Reyes, <[https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA&t=773s&ab\\_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes](https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA&t=773s&ab_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes)>, [25/10/2021].

BELLATIN, M. (2015): «Kawabata, la escritora, el filósofo travestí y el pez», *El Comercio*, <<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/kawabata-escritora-filosofo-travesti-pez-385128-noticia/>>, [09/02/2022].

BELLATIN, M. (2010): «¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan» em Bellisco, M. (ed.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia: Centro Párraga, 59-93.

BELLATIN, M. (2013): *Obra reunida*, Madrid: Alfaguara.

BELLATIN, M. (2014): *Obra reunida 2*, Ciudad de México: Alfaguara.

BENJAMIN, W. (2013): «O coelho de Páscoa descoberto ou Pequeno guia dos esconderijos», em Barrento, J. (ed.), *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*, Belo Horizonte: Autêntica Editora.

BLANCHOT, M. (2011): «A literatura e o direito à morte», em *A parte do fogo*. Scherer, A. M. (trad.), Rio de Janeiro: Rocco.

CARROUGES, M. (2019): *As máquinas celibatárias*. de Oliveira, E. J. (trad.), Belo Horizonte, MG: Relicário; São Paulo, SP: n-1 edições.

- CHAPARRO, A. (2020): «Un brazo para Mario Bellatin», em *Catálogo da Retrospectiva Too late to die Young*, <[https://issuu.com/culturalicpna/docs/too\\_late\\_to\\_die\\_young](https://issuu.com/culturalicpna/docs/too_late_to_die_young)>, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, p.102.
- CHERRI, L. (2020): «De Cuba a Perú: algo más sobre los comienzos de Mario Bellatin», em Jaimes, H. (ed.), *Mario Bellatin y las formas de la escritura*, North Carolina: A Contracorriente.
- COTE BOTERO, A. (2014): *El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto*. Tese de Doutorado. University of Pennsylvania, Philadelphia.
- DERRIDA, J. (2005): *A farmácia de Platão*. Costa, R. (trad.), São Paulo: Iluminuras.
- DERRIDA, J. (2017): *Gramatologia*. Chnaiderman, M. e Ribeiro, R. J. (trads.), São Paulo: Perspectiva.
- FOUCAULT, M. (2011): *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Brandão, E. (trad.), São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- FOSTER, H. (2017): *O retorno do real*. Euvaldo, C. (trad.), São Paulo: Ubu Editora.
- JAMESON, F. (2007): *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Cevasco, M. E. (trad.), São Paulo: Editora Ática.
- KLINGER, D. (2006): *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ.
- KOHAN, M. (2013): «Sobre la posautonomía», *Revista Landa*, vol.1, 2.
- LADDAGA, R. (2007): *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- LUDMER, J. (2010) «Literaturas Pós-autônomas». Cera, F. (trad.), *Revista Sopro*, 20.
- ORTEGA, A. (2014): «Mario Bellatin: “Me siento escritor, cuando voy describiendo”», Universidad Andina Simón Bolívar, <<https://www.uasb.edu.ec/entrevistas/mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-describiendo-34-ID35125/>> [26/02/2022].
- PAULS, A. (2005): «El problema Bellatin», *El interpretador*, nº20.
- PLANAS, E. (2017): «Mario Bellatin regresa al Perú para el Festival de la Palabra», *El Comercio*. <<https://elcomercio.pe/luces/libros/mario-bellatin-festival-palabra-entrevista-noticia-465797-noticia/>>, [15/01/2022].
- PLAZA, C. (2007): «Diálogo de la lengua. Mano a mano entre los novelistas mexicanos Jorge Volpi y Mario Bellatin sobre el fin de las ideologías, la desaparición de las tendencias literarias en Latinoamérica y la relación del escritor con el lector», *Revista Quórum*, 19.

- RAMA, Á. (2005): «El Boom en perspectiva», *Signos literarios*, 1.
- RODRÍGUEZ, F. (2006): «Entrevista a Mario Bellatin», *Hispanamérica*, 103.
- ROMERO, J. L. (2001): *Latinoamerica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SARACENI, G. (2021): «Literatura hoy desde la BLAA | Entrevista al escritor Mario Bellatin (México)», <[https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE&t=1427s&ab\\_channel=Banrepcultural](https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE&t=1427s&ab_channel=Banrepcultural)>, [03/03/2021].
- SANTIAGO, S. (2000): «O entre-lugar do discurso latino-americano» em *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, Rio de Janeiro: Rocco.
- SARAIVA. (2010): «Entrevista com Mario Bellatin», <[https://www.youtube.com/watch?v=r45LMaC41Pc&ab\\_channel=Saraiva](https://www.youtube.com/watch?v=r45LMaC41Pc&ab_channel=Saraiva)>, [03/03/2022].
- SPERANZA, G. (2012): «Mario Bellatin — “Perros héroes”» em *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- TOUAM BONA, D. (2020): *Cosmopoéticas do refúgio*. Duchiede, M. P. (trad.), Florianópolis/SC: Cultura e Barbárie.
- WAITS, T. (1999): «What’s he building?» em *Mule Variations*, <[https://www.youtube.com/watch?v=04qPdGNA\\_KM](https://www.youtube.com/watch?v=04qPdGNA_KM)>, [18/07/2023].

# #31

## BAJO LA MISMA PIEL. CONTRA- PEDAGOGÍAS DE LA CRUELDAD EN LA NARRATIVA BREVE DE GUADALUPE NETTEL

Juliana Piña

*University of Notre Dame*

<https://orcid.org/0009-0006-5827-9245>

Artículo || Recibido: 16/01/2024 | Aceptado: 08/05/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.11

[jpina@nd.edu](mailto:jpina@nd.edu)

Ilustración || Thomas Gimbrede & Anthony Imbert, *Eye and lip studies, perhaps for West Point drawing students*, 1819. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2024631096/>. World Digital Library.

Texto || ©Juliana Piña – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA





**Resumen** || Tomando como punto de partida la inclinación hacia la marginalidad como rasgo saliente de la obra narrativa de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, este trabajo elige enfocarse en el estudio de los textos, temas y problemas desatendidos por la crítica y que ocupan un lugar marginal dentro del corpus de la autora. Mediante una lectura estrábica y con una mirada háptica, me concentro en la narrativa breve y desplazo el dominio de la mirada y el ojo por el del tacto y la piel. Con este cambio de enfoque me propongo leer los relatos «Ptosis», «Hongos» y «La impronta» con el fin de desentrañar los modos en que Nettel desarregla los ordenamientos biopolíticos de los cuerpos y despliega unas contra-pedagogías de la crueldad.

**Palabras clave** || Literatura latinoamericana | Guadalupe Nettel | Biopolítica | Cuerpo | Contra-pedagogías de la crueldad

### Sota la mateixa pell. Contra-pedagogies de la crueltat en la narrativa breu de Guadalupe Nettel

**Resum** || Prenent com a punt de partida la inclinació cap a la marginalitat com a tret característic de l'obra narrativa de l'escriptora mexicana Guadalupe Nettel, aquest treball ha escollit enfocar-se en l'estudi dels textos, temes i problemes desatesos per la crítica i que ocupen un lloc marginal dins del corpus de l'autora.

Mitjançant una lectura estràbica i una mirada hàptica, em concentro en la narrativa breu i desplaço el domini de la mirada i l'ull pel del tacte i la pell. Amb aquest canvi d'enfocament em proposo llegir els relats «Ptosis», «Hongos» i «La impronta», amb l'objectiu d'entendre les fomres en què Nettel desarregla la organització biopolítica dels cossos i desplega unes contra-pedagogies de la crueltat.

**Paraules clau** || Literatura llatinoamericana | Guadalupe Nettel | Biopolítica | Cos | Contra-pedagogies de la crueltat

## Under the Same Skin. Counter-pedagogies of Cruelty in the Short Fiction of Guadalupe Nettel

**Abstract** || This article begins by considering the inclination towards marginality as an outstanding characteristic of the work of Mexican writer Guadalupe Nettel, and focuses on the study of texts, themes, and issues often overlooked by critics and which remain in a marginal position within the author's corpus. I focus on the short stories through a strabismic and a haptic gaze, thus shifting the focus from the eye and the gaze to the skin and touch. Through this shift, I read the short stories "Ptosis", "Hongos" and "La impronta" to identify how Nettel disarranges the biopolitical dispositions of bodies and displays counter-pedagogies of cruelty.

**Keywords** || Latin American Literature | Guadalupe Nettel | Biopolitics | Body | Counter-pedagogies of cruelty

## 0. Introducción

Nací con un *lunar blanco*, o lo que otros llaman una *mancha de nacimiento*, sobre la córnea de mi ojo derecho. No habría tenido ninguna relevancia de no haber sido porque la *mácula* en cuestión estaba en pleno centro del iris, es decir justo sobre la pupila por la que debe entrar la luz hasta el fondo del cerebro. En esa época, no se practicaban aún los trasplantes de córnea en niños recién nacidos: el *lunar* estaba condenado a permanecer ahí durante varios años. La obstrucción de la pupila favoreció el desarrollo paulatino de una catarata, de la misma manera en que un túnel sin ventilación se va llenando de *moho* (Nettel, 2011: 11; énfasis añadido).

Elijo una cita de la novela autobiográfica *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel para introducir mi planteo crítico, aunque bien podría rescatar fragmentos de un sinfín de entrevistas a la autora donde menciona esta particularidad física suya, que tanto se replica y se demuda en su obra. El «lunar blanco» en la capa exterior del ojo, junto con la catarata que de allí resultó, fueron vinculados por una gran parte de la crítica con la persistencia del problema de la mirada y la ceguera en su obra<sup>1</sup>. Me propongo releer el pasaje inicial de aquella novela, por ser representativo de este universo narrativo, pero lo haré de forma estrábica. Antes de apresurarme a señalar la conexión entre su defecto en el ojo y su forma singular de ver el mundo y la literatura, tendiente a lo marginal, a la oscuridad y a lo mutante, quiero enfocarme en otro eje de trabajo literario y crítico aún poco visitado. Argumento que la «mancha de nacimiento» y el «moho» deben ser relacionados con los crecimientos anómalos sobre la superficie del cuerpo. En definitiva, tanto un lunar como una mancha de nacimiento son crecimientos celulares o vasculares sobre la piel, y el moho es un hongo que crece en la materia orgánica en descomposición. La puesta en primer plano de la piel humana permite develar significaciones culturales inadvertidas pero guardadas en ella, algunas de las cuales se conectan con inscripciones biopolíticas que jerarquizan los ordenamientos de las pieles en términos de raza, clase y género. Otras, ponen a jugar sentidos sobre las convenciones de la cultura respecto de los contornos de lo humano, que se suponen visibles, materiales, porosos y endeables. Una reflexión sobre la superficie corporal —su materialidad, sus texturas, sus pigmentaciones, su plasticidad y sus anomalías— será, a fin de cuentas, una reflexión sobre los alcances de lo humano.

En este trabajo analizo tres relatos breves de Guadalupe Nettel, todos ellos incluidos en libros diferentes, donde las pieles humanas se rebelan contra las normas regulatorias que las dominan y despliegan unas contra-pedagogías de la crueldad. Según la antropóloga Rita Segato, las pedagogías de la crueldad son prácticas que educan para la captura de lo vivo, para su esterilización, para su transformación en una cosa mensurable y vendible a la medida de un sistema basado en el consumo. Las contra-pedagogías de la crueldad, por su parte, son los intentos por rescatar una sensibilidad y una forma de relación con lo viviente y con el mundo que busque

<1> Puedo nombrar varios trabajos, entre ellos los de Maricruz Castro Ricalde y Jazmín Tapia Vázquez sobre «Ptosis» citados en la bibliografía final. Destaco, asimismo, el trabajo de Marta Pascua Canelo “Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane” (2021) donde se ocupa de la novela *El cuerpo en que nací* y el capítulo de Carolyn Wolfenzon en su libro *Nuevos fantasmas recorren México. Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI* (2020) dedicado a la novelística de Nettel donde aborda la ceguera en *El huésped*.

salidas a una educación en y para el consumo y a la normalización de la existencia (Segato, 2018: 11-14). En «Ptosis», incluido en *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), la autora presenta un ínfimo excedente de piel para mostrar los extensivos efectos del mercado de la sanidad, que confunde los ideales de belleza con los de salud a fin de multiplicar sus ganancias. «Hongos», recopilado en *El matrimonio de los peces rojos* (2013), discute los ordenamientos biopolíticos entre pieles saludables y pieles infectadas al proponer una elección por el cuidado y mantenimiento de hongos corporales en vez de su erradicación. Por último, me ocupé de «La impronta», cuento inaugural de *Los divagantes* (2023), en el cual la piel es una forma de memoria y archivo de huellas táctiles, con mayor capacidad de recuerdo que la memoria alojada en el cerebro. En estos tres relatos breves, Nettel concibe la piel como una materia abierta, sintiente, relacional y procesual (Lafrance, 2018: 4) que favorece una comprensión del cuerpo a partir de sus contactos con otras materialidades, atenta a su muda y guiada por su sentir<sup>2</sup>. Por todo ello, considero que desde los bordes de la narrativa breve Nettel realiza esfuerzos por contrarrestar la insensibilidad y la crueldad cultivadas por las estructuras de poder que gobiernan y regulan nuestras relaciones con la materia viva. Su escritura despliega unas contra-pedagogías de la crueldad, es decir, desnuda una piel dada a los afectos, a la hospitalidad para con lo viviente, a la memoria sensorial; una piel hasta ahora aletargada por una lógica cosificadora y mercantilizadora de la existencia.

Un enfoque desde la piel se diferencia de uno desde el cuerpo y, sin embargo, no puede prescindir de él. Si bien es un lugar común afirmar que uno de los ejes de trabajo insoslayables de la literatura hispanoamericana del siglo XXI es el cuerpo, conviene diferenciar aquellas expresiones narrativas que se concentran en la piel. Asumida como la envoltura natural del cuerpo, su continente y su límite incuestionable, cualquier reflexión sobre la piel siempre estuvo supeditada a su posición de dependencia y subordinación respecto del cuerpo. Sin embargo, un cambio de perspectiva permite inspeccionar la piel como zona de contacto entre materias orgánicas e inorgánicas, donde confluyen todos los sentidos y donde el cuerpo, antes que terminar, se abre a lo exterior y corre el riesgo de confundirse con ello. La piel humana más que un límite corporal es un borde, una zona inestable de reunión que desfigura los contornos y plantea la pregunta por los alcances de lo humano. Como advierten con lucidez Sara Ahmed y Jackie Stacey en su estudio introductorio a *Thinking Through the Skin* (2001), una mirada desde la piel nos devuelve, en definitiva, a problemas específicos del cuerpo. Esto es así porque nos permite realizar una síntesis frente a la dialéctica infructuosa entre cuerpo y mente que arrastra la filosofía occidental y que aún hoy plantea desafíos teóricos en varias disciplinas (2001: 3-4). De hecho, no son pocas las líneas críticas que vinculan la exploración literaria del cuerpo con la literatura escrita por mujeres. Sin desaprobado esta premisa planteo, junto con Ahmed y Stacey, que la asociación exclu-

<2> Marc Lafrance, especialista en estudios culturales, es uno de los fundadores de los estudios de la piel, un subcampo surgido de los estudios del cuerpo hace dos décadas que se ocupa de producir y promover el conocimiento sobre la piel desde múltiples perspectivas.

siva entre cuerpo y mujeres corre el riesgo de replicar una serie de dualismos totalizantes (hombre-mujer; mente-cuerpo; teoría-praxis) que oponen categorías y mantienen su relación jerárquica. Gracias a su condición de borde, la piel permite escapar de ese modelo de pensamiento y revitalizar los debates actuales sobre el problema del cuerpo.

Dicho esto, regreso al comienzo de *El cuerpo en que nací* para explicar cómo leeré estos relatos de Nettel. Luego del fragmento que cité, la voz narrativa cuenta que usaba un parche en el ojo sano para estimular el otro:

Se trataba de un *pedazo de tela* con las orillas adhesivas semejantes a las de una *calcomanía*. El *parche* era color carne y ocultaba desde la parte superior del párpado hasta el principio del pómulos. A primera vista, daba la impresión de que en lugar de globo ocular solo tenía una *superficie lisa*. [...] Habría sido tan fácil esperar a que me dejaran en la puerta de la escuela para quitármelo de un tirón, con el mismo gesto despreocupado con el que solía arrancarme las *costras* de las rodillas. Sin embargo, por una razón que aún no logro comprender, nunca intenté despegarlo (Nettel, 2011: 12, énfasis añadido).

Entonces, una piel artificial superpuesta al ojo izquierdo y una mancha en el ojo derecho cifran la clase de mirada con la que voy a leer. Lo haré con un ojo nebuloso y estrábico, y con una piel protésica donde va el otro. En otras palabras, leeré fuera de foco y buscando lo marginal, pero además leeré desde la piel, tocando el texto con la mirada. Una mirada háptica, como explica Laura Marks, tiende a moverse sobre la superficie de sus objetos más que a sumergirse en su profundidad; no le preocupa tanto distinguir la forma como discernir la textura y por ello, tiende más a rozar que a mirar (2000: 162). Esta mirada particular me permite distinguir texturas, relieves, accidentes, a diferencia de la vista con los ojos que solo abstrae lo que recibe. A continuación, leeré uno a uno los relatos con esta mirada háptica tan singular que me develó Nettel para desentrañar los términos en que formula la pregunta por los contornos de lo humano.

## 1. La textilización de la piel en «Ptosis»

«Ptosis» designa una condición del párpado superior, según la cual, ya sea por una enfermedad preexistente, por antecedentes familiares, por el paso del tiempo o por otros motivos, la piel que protege el ojo se cae. Un párpado con ptosis presenta una superficie lisa y flácida que puede afectar o no la vista. En el relato, una mujer con esta condición decide quitarse mediante una cirugía el excedente de piel de unos pocos milímetros por motivos estéticos. Ella no es, sin embargo, la protagonista. La historia gira en torno al narrador, un hombre que junto a su padre trabaja de fotógrafo especializado en párpados en un pequeño estudio en París. El Dr. Ruellan, un cirujano reconocido, les envía un caudal continuo de clientes que necesitan dos series de fotografías; una antes de la operación y otra después. En esta circunstancia el hombre conoce a una joven mujer con ptosis

y pierde la cabeza por ese párpado de una «sensualidad anormal» (Nettel, 2008: 18). A lo largo de la historia, la vocación artística del fotógrafo, quien en sus ratos libres busca párpados anormales para fotografiar, sigue los vaivenes de la cercanía o lejanía respecto de su objeto de deseo. De tal forma, el lente de la cámara y el párpado con ptosis llegan a estar más o menos sincronizados. A causa de esta conexión entre el párpado anormal y la cámara, este cuento fue leído por la crítica desde el problema de la mirada.

Jazmín Tapia Vázquez, por ejemplo, asegura que la mirada obsesiva del fotógrafo hacia el párpado de la joven remite al posicionamiento de la propia Nettel, quien otorga a la anomalía física un valor estético (2016: 7). Sostiene que «Ptosis» es una suerte de *ars poetica* porque es en definitiva una reflexión sobre el quehacer artístico y su relación con la belleza (2016: 12). Maricruz Castro Ricalde plantea algo similar cuando reflexiona sobre los modos violentos con que el poder actúa para homogeneizar elementos diversos dentro de una serie particular. De la misma manera en que el fotógrafo mira a contrapelo de la tecnificación de la práctica fotográfica en su búsqueda de párpados singulares, «"Ptosis" puede ser leído, pues, como una severa crítica a las obras literarias generadas y recibidas como bloques en serie; como una interpelación a los textos alejados de la incomodidad provocada por la individualización en un mundo conforme con lo homogéneo» (2018: 68). Sin dudas, el relato insiste con distinguir entre el uso «parasitario» de la técnica fotográfica del artístico. De hecho, estas son las palabras que dan inicio a la narración:

El trabajo de mi padre, como muchos en esta ciudad, es un empleo parasitario. Fotógrafo de profesión, se habría muerto de hambre —y con él toda la familia— de no haber sido por la propuesta generosa del Dr. Ruellan que, además de un salario decente, le otorgó a su impredecible inspiración la posibilidad de concentrarse en una tarea mecánica sin mayores complicaciones (Nettel, 2008: 13).

La sublimación del impulso artístico concede el ingreso a una economía parasitaria que le permite a toda una familia salvarse de la pobreza que traería la vocación artística, incompatible con el proyecto familiar. La mirada creativa desplazada, sin embargo, acecha en los bordes. Desde las paredes del estudio fotográfico —ubicado en la planta baja de una antigua fábrica— cuelgan fotografías tomadas con fines estéticos en los años de juventud. Y acecha, también, en el fetiche del hijo que sale con su lente fotográfico a cazar párpados anormales para calmar su sed.

Sin embargo, quisiera torcer la mirada lectora detenida en el mecanismo fotográfico, y en las miradas que se lo disputan, para posarla sobre las superficies, la fotográfica y la dérmica. Si bien durante la lectura nos adentramos en el orden de la medicina, ya que es un doctor quien realiza la operación correctiva en un quirófano, la poca información que el texto ofrece sobre la mujer delata que su objetivo plástico es estrictamente estético. Cuando el narrador intenta

disuadirla de hacerse una cirugía diciendo: «Su ojo no será jamás igual al otro» (2008: 20), ella contesta: «los dos párpados quedarán a la misma altura. Para mí es suficiente» (2008: 20). En otras palabras, su interés está en la simetría de la piel, no en su capacidad de visión; con la intervención no espera tener un cuerpo más sano sino una piel normalizada, sin sobrantes. El saber médico, cuyo discurso organiza nuestras ideas de salud, formula nociones de cuidado que se corresponden, en ocasiones, con criterios de índole exclusivamente estética. Por ello, un paciente puede pasar por una cirugía plástica —por motivos de salud— o por una cirugía estética (también llamada cosmética) por el solo deseo de modificar su apariencia. La confusión entre estos términos es frecuente e informa una superposición entre los parámetros de salud y de belleza. De hecho, en «Ptosis», el Dr. Ruellan es nombrado como un «cirujano de párpados» (2008, 13), sin mayores especificaciones, que opera por razones diversas, tales como «los estragos de la edad, la vanidad de la gente que no soporta las marcas de vejez en el rostro; pero también, los accidentes de coche que a menudo desfiguran a los pasajeros, las explosiones, los incendios y otra serie de imprevistos» (2008:14). El contagio entre estas dos esferas está dado por la fantasía de que la transformación de la superficie exterior del cuerpo cambiará la interioridad del individuo llegando a mejorar su estado de ánimo y con ello su salud general.

Nettel presenta un ínfimo excedente de piel para demostrar que sobre esa superficie nimia funcionan discursos indiferenciados de belleza y salud que fuerzan una mutilación para lograr una normalización corporal. La búsqueda de la simetría se sostiene en lo que Rachel Hurst llama «imaginación superficial» [*surface imagination*] según la cual la apariencia exterior traduce una interioridad determinada, un conjunto de valores y hasta una identidad. A la fantasía de que un cambio exterior puede eliminar el sufrimiento emocional, se le suma la fantasía de un cuerpo personalizable y controlable; esta combinatoria —remata Hurst— da origen a la cirugía cosmética (2015: 19). Llevado al cuento, detrás del deseo de tener los dos párpados a la misma altura se aloja la fantasía de alcanzar una nueva y mejor versión de persona. De hecho, antes de tomarse la primera serie de fotos, la mujer con ptosis explica que acudió al Dr. Ruellan para que resolviera su «problema» (Nettel, 2008, 18). La palabra es lo suficientemente ambigua como para hacernos dudar si va en busca de una corrección de la simetría corporal o de hallar una solución para una circunstancia personal adversa. En este punto, la superficie fotográfica desempeña un papel clave para que la fantasía funcione en la mente de la paciente. Como explica también Hurst, la fotografía, por un lado, separa y aísla del conjunto la parte del cuerpo a transformar y, por otro lado, proporciona pruebas de que un cambio se produjo (2015: 92). Por ello, en el cuento se menciona que los fotógrafos ven a los pacientes dos veces, antes y después de la cirugía. En el estudio deben cumplir con estas dos funciones para mantener girando la rueda de la industria cosmética.

De esta manera, la piel no es la única superficie que participa de la cirugía estética; la fotografía es igual de necesaria porque motoriza las promesas de transformación. Y, sin embargo, las dos fantasías de la imaginación superficial esconden una pedagogía de la crueldad. La piel, una materia viva y regenerativa, es cortada como si fuese una superficie inerte y mensurable, de modo tal que la violencia ejercida sobre ella se suaviza hasta difuminarse. La textilización de la piel le arrebató a esta superficie su condición de «cutis» —esto es, de piel viva y sensible— y en cambio la reduce a una «pellis» —la piel muerta, endurecida o curtida usada como textil (Hurst, 2015: 150)<sup>3</sup>. La metáfora de la piel-textil es eficaz en el ocultamiento de la violencia y en la alimentación de un circuito económico que consta de tres etapas: a) fotografía del antes de la cirugía; b) cirugía; c) fotografía del después. El Dr. Ruellan es tan necesario como el fotógrafo porque para que exista la metáfora de la piel-textil, piedra de toque de la industria cosmética, debe existir la superficie fotográfica que la sustente.

En suma, la lectura estrábica y háptica de este relato nos permite salir de la órbita de la mirada y atender a la piel desmesurada que aquí se despliega. Su exceso, aunque mínimo, es atacado por la alianza que forman la medicina y la estética en su intento por normalizarla. «Ptosis» saca a la superficie la violencia obturada detrás de una industria que se alimenta de las fantasías de bienestar anímico y de transformación corporal, gracias a un esfuerzo conjunto de la fotografía y la medicina. De esta manera, este relato resulta en un ejercicio de una contra-pedagogía de la crueldad en tanto exhibe el modo en que el poder captura el cutis y lo textiliza hasta confundirlo con una pieza de moda. Su lectura le restituye la vitalidad a la piel que habitamos.

## 2. La vida de las pieles en «Hongos»

Dentro de los estudios poshumanos una pregunta productiva y vigente es aquella de Donna Haraway en el «Manifiesto para cyborgs...»: «¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel o incluir como mucho otros seres encapsulados por esta?» (1991: 305). La fuerza de la pregunta radica en que pone en tela de juicio nuestras asunciones más elementales sobre qué es lo humano. Y, según delata la intervención, la cuestión de lo humano se sostiene en un juego de contornos. De esta manera, la piel, ese límite arbitrario del cuerpo humano, se revela como el resultado de una codificación cultural sujeta a transformarse conforme avanza la caída de la centralidad del humano. Una perspectiva anti antropocéntrica, posada sobre lo viviente, permitirá advertir que sobre la piel pueden habitar formas de vida no humana que salen a disputar esa superficie pretendidamente limitante y aislante de lo humano. «Hongos» de Guadalupe Nettel persigue ese objetivo.

<3> Rachel Hurst toma la distinción entre «cutis» y «pellis» del trabajo de Steven Connor citado en la bibliografía final (2004: 11).



El relato narra la historia de una violinista casada y sin hijos que durante una estadía en una escuela de verano en Christiania -una heterotopía dentro de la capital danesa -se enamora de Phillipe Laval, también violinista y director muy prestigioso<sup>4</sup>. Durante ese tiempo tienen un romance intenso que ambos ocultan a sus cónyuges y que deciden restringir a ese viaje. Sin embargo, días después de haber regresado a sus hogares, retoman el contacto y el romance crece, desborda los límites señalados, y se inmiscuye en sus vidas familiares. Cuando están dispuestos a dejarlo, ambos descubren tener hongos genitales. Pero la mujer, que al principio acude a un ginecólogo para deshacerse de ellos, decide eventualmente que no va a «mutilar una parte importante de [si] misma» (Nettel, 2013: 97). Para ese entonces, ya está sola, aislada en su casa y olvidada de su vida anterior. Se dedica al cuidado de los hongos; los deja crecer sobre su cuerpo, pero con ciertos límites estrictos. En paralelo, la relación con Laval traspasa las reglas pautadas, al punto tal que ella se autopercebe como un parásito que lo consume, de la misma manera que el hongo genital se alimenta de su piel. Al final, ella permanece encerrada y detenida en la oscuridad de su casa, abandonada a la decisión que sobre ella pueda tomar Laval, el ser parasitado.

Ya se señaló que «Hongos» es un relato sobre las pieles. La lectura de David Loría Araujo, por ejemplo, insiste con que pertenece a un grupo de narraciones que «“dan piel” a otras corporalidades y subjetividades: ofrecen su espacio textual a la manifestación de otros cuerpos que usualmente no están considerados en las lecturas canónicas y legitimadas» (2019: 166). Esta lectura acierta en alumbrar la politicidad del ingreso de nuevas pieles a las letras contemporáneas, al tiempo que se detiene sobre un aspecto afectivo en la literatura, como el que motoriza a la hospitalidad, es decir, a alojar cuerpos y formas del vivir excluidas de los discursos dominantes. Por otra parte, la crítica Paula Bianchi aborda las pieles en su condición de frontera, y propone que

algunas representaciones de los cuerpos femeninos de las literaturas del presente latinoamericano se eslabonan en devenires de fronteras inestables: geopolíticas, territoriales y subjetivas de la piel en detrimento de ciertos parámetros heteronormativos de belleza y concepciones de parejas» con fines reproductivos (2018: 165).

De esta lectura, destaco la dimensión biopolítica y la comprensión de las implicaciones territoriales que se juegan en las pieles y en su posibilidad de trascendencia. Por mi parte, analizo «Hongos» como un relato que pone en cuestión nuestras asunciones más elementales sobre las fronteras de lo humano para obligarnos a un repliegue crítico. Argumento que el cultivo de hongos sobre la superficie viva del cuerpo no solo cuestiona la compartimentación de lo viviente en reinos, especies o grupos, sino también la diferencia entre un cuerpo sano y un cuerpo infectado, así como la barrera entre el exterior y el interior de un cuerpo. Como consecuencia, se produce una desor-

<4> Christiania es un estado libre dentro del estado danés. En él rigen sus propias leyes que permiten, por ejemplo, el consumo y comercialización de sustancias que son ilegales en Dinamarca. También se promueven otras formas de economía y urbanización menos modernas, y más tradicionales y respetuosas de la naturaleza.

ganización corporal que resulta en nuevos ordenamientos orgánicos que cuestionan la diferencia entre interior y exterior, y perturban las relaciones jerárquicas de lo viviente.

El cuento se abre con la evocación de una escena de medicalización sucedida en la infancia. La narradora protagonista recuerda el largo camino recorrido por su madre para erradicar un hongo alojado en la uña de un dedo del pie, así como el asco que le producía a la anfitriona involuntaria. Aquí, como en «Ptosis», aparecen varones que detentan un saber autorizado sobre el cuerpo (Loría Araujo, 2019: 166), en este caso dermatólogos que reiteran la misma retahíla de tratamientos convencionales e inservibles. Al cabo de unos años, el hongo desaparece después de una consulta con la medicina oriental. Si bien el hongo es el hilo que corre por el recuerdo de infancia y el presente amoroso, rescato dos reflexiones de la narradora que pasan desapercibidas en este comienzo evocativo. Por un lado, la atribución de agencia al hongo, que resuelve abandonar su morada: «Algo tan inesperado que no pude dejar de preguntarme si no fue el parásito quien decidió marcharse a otro lugar» (Nettel, 2013: 84), observa la narradora, quien había desarrollado sentimientos de ternura y simpatía hacia el hongo materno. Por otro lado, la conexión entre el rechazo que producen el hongo y la fantasía de avance ilimitado que se proyecta sobre una colonia micótica. Asegura sobre la madre: «Aterrada por la idea de que pudiera extenderse al resto del pie, o, peor aún, a todo su cuerpo, separaba la uña infectada con un pedazo grueso de algodón para impedir que rozara el dedo contiguo» (2013: 84). Así, el cuento descubre dos coordenadas de trabajo, una que explora el comportamiento de lo viviente más allá de sus clasificaciones biopolíticas y otra que ausculta las significaciones culturales de la piel como capa última y determinante del cuerpo.

Se dijo de *El matrimonio de los peces rojos* que es un bestiario (Bianchi, 2018: 169, Hernández Quezada, 2017: 75). En tal caso, el relato «Hongos» sería el elemento anómalo, el borde que desdibuja el territorio narrativo, porque sin ser los hongos animales, ensanchan la dimensión de lo viviente. Contra los dualismos, los hongos no pertenecen ni al reino animal ni al vegetal sino al fungi. Son microorganismos descomponedores de materia muerta de plantas y animales, y unos pocos de ellos parasitan humanos. En el caso de los humanos, su aparición en el integumento suele terminar en un tratamiento médico para erradicarlos y evitar que crezcan infectando la zona o que se transmitan a otros seres vivos. Debido a la condición parasitaria del hongo, un halo mortuorio recae sobre él. Su capacidad de instalarse y crecer con el sustento de un cuerpo vivo parece contradecir la premisa vital del anfitrión. Al igual que sucede con la cercanía de seres necrófagos, la llegada de un hongo obstinado y su expansión por un cuerpo vivo sugiere un merodeo de la muerte que apremia para la eliminación total del huésped indeseado.

Pero en lugar de eso, la narradora experimenta ternura por aquel hongo en la uña materna al que comparaba con «una mascota tullida con problemas para desplazarse» (2013: 85). Luego, en su adultez, cuando inicia un tratamiento para erradicar la micosis vaginal durante su amorío con Laval, se arrepiente enseguida porque había desarrollado «un sentido de pertenencia» (2013: 97) lo que la lleva a decidirse «no solo a conservarlos, sino a cuidar de ellos de la misma manera en que otras personas cultivan un pequeño huerto» (2013: 97). En suma, para ella, el hongo guarda una proximidad con el continuo viviente donde el contagio no es otra cosa que una forma insólita de componer una comunidad. Como advierte Bianchi cuando trae a colación la esterilidad de la protagonista, «Su cuerpo infértil lo es para el maternaje reproductivo biopolítico pero no así para la creación de una colonia micótica» que hace las veces de «souvenir sexoafectivo» (2018: 173). En este cuento, la piel no es siempre una zona medicalizable sino también una superficie viva y fértil que permite la exhibición del surgimiento y del cuidado de seres vivos. Al contrario de la piel de un cuerpo humano gestante tradicional, que oculta la vida que se aloja dentro, y cuyos cambios son absorbidos por las pedagogías de la crueldad con tratamientos estéticos, esta piel reclama y hace ver una desapercibida potencia vital.

Aunque no hay un registro fantástico en este cuento, sí es notable la forma como su estructura se asemeja a la del clásico de Julio Cortázar «La noche boca arriba». El cuento del argentino responde, según José Amícola, al modelo de la cinta de Moebius que el escritor ensayara también en otros de sus relatos (Amícola, 1997)<sup>5</sup>. «Hongos» adopta esta estructura dejando de lado los códigos genéricos y trasladando el modelo al orden de las fronteras geográficas. La narradora comienza su romance con Laval en Christiania, «un lugar fuera de la realidad» (2013: 87), una heterotopía dentro de la capital escandinava. Durante el tiempo que dura la escuela de verano se desarrolla esa relación, concebida dentro unos límites espaciotemporales que permitían una vuelta ilesa a la realidad familiar de cada quien. Sin embargo, así como en «La noche boca arriba» el hombre hospitalizado no soñaba, sino que era soñado, en «Hongos» la heterotopía se demuestra como el emplazamiento propio de los personajes. Como asegura Foucault, una heterotopía tiene una función en relación con los demás espacios que es la de erigir un espacio ilusorio para denunciar como más ilusorios todavía aquellos donde se desarrolla la vida humana (1997: 90). En otras palabras, con el transcurrir de la narración, lo que fue presentado como heterotopía resulta ser el espacio particular para la comunidad de dos que forman los amantes y a partir de la cual el espacio inicialmente presentado como morada se proyecta heterotópico.

Los signos de este cambio comienzan a aparecer enseguida la narradora regresa a su casa, donde el alivio de volver a lo cotidiano se extingue con una repentina sensación de extrañamiento. Dice ella: «la forma de estar en mi casa y en todos los espacios, incluido mi

<5> En «La noche boca arriba» las dos caras de la cinta —el hombre hospitalizado a raíz de un accidente en moto y el moteca que huye de los aztecas— son en realidad una sola. La situación narrativa, que era presentada al comienzo —el accidente vial— como la base sobre la que se montaba otro nivel de ficción como el del sueño donde un hombre es perseguido, se demuestra, al final, invertida. Lo que creíamos que era el sueño era la realidad y lo que aceptábamos como realidad era el sueño. Al nivel de la construcción, ambas son cara y contracara de una misma superficie ficcional donde las fronteras no son nítidas, sino que se fusionan peligrosamente (Amícola, 1997: 4).

propio cuerpo, se había transformado y, aunque entonces no fuera consciente de ello, resultaba imposible dar vuelta atrás» (2013: 90). Al dislocamiento espacial y corporal le sigue un esfuerzo vano por dejar atrás la relación extramatrimonial, que termina de derrumbarse cuando Philippe Laval la llama por teléfono. Esa intrusión representa algo más que una insolencia; es un cruce de frontera entre dos mundos que debían permanecer separados y aislados. En palabras de la narradora, «Así fue como la dimensión paralela, que creía cancelada para siempre, no solo se abrió de nuevo sino que empezó a volverse cotidiana, robándole espacio a la realidad tangible de mi vida, en la que cada vez yo estaba menos presente» (2013: 92). A partir de este momento, los amantes buscan reinventar Christiania en otras ciudades del mundo y en nuevos contextos académicos, como talleres y cursos universitarios. A pesar de los esfuerzos, cada vez se les hace más difícil habitar los dos mundos y aquel que antes era lateral y pequeño —el del romance pasajero— se va devorando poco a poco el cotidiano, que termina por ser poco menos que un telón de fondo. De esta manera, el no-lugar se vuelve el único lugar posible. Cuando las cosas se salen de control y los límites se difuminan por completo, un nuevo contacto, ahora de la narradora a Laval, pone fin a la relación. En otras palabras, asegura que ya no habrá lugar para el único lugar.

Esta paradoja espacial, denominada «paratopía» (Maingueneau, 2004: 52-53), es circunstancial en «Hongos». Es apenas una instancia de búsqueda de cómo habitar la dimensión que ya no puede arraigarse en la geografía. Pronto, el cuerpo se conforma, con un hongo genital compartido, como el nuevo emplazamiento para el romance. Dado que la relación no puede seguir consumiendo la rutina de cada uno de los amantes, se traslada a los cuerpos, o más precisamente, a su zona genital, donde el hongo los reúne. Según la voz narrativa: «El organismo que había brotado entre Laval y yo reclamaba el territorio faltante» (2013: 98). De la misma forma en que intentó circunscribir la experiencia de Christiania a la escuela de verano, ahora la narradora procura limitar el avance de los hongos dentro de la zona genital. Asegura: «Cualquier parásito, por inofensivo que sea, tiene una necesidad incontenible de avanzar. Es imperativo ponerle límites, de lo contrario lo hará hasta invadirnos. Yo, por ejemplo, nunca he permitido que el mío llegue hasta las ingles ni a ningún otro lugar fuera de mi entrepierna» (2013: 100). Frente a la posibilidad de tener una segunda piel que se la engulla por completo, controla el crecimiento de los seres vivos para evitar la repetición del error pasado. Por otro lado, la picazón que produce la micosis es experimentada con un placer contiguo al de la masturbación. Sin nada que hacer, la mujer se aboca a tocarse y rascarse durante horas en la oscuridad de su casa vacía, donde nada de la dimensión anterior le concierne. La picazón genital retoma la imagen de aquella uña materna controlada por el hongo y, además, coloca la atención sobre la piel -es imperativo rascarse- porque es ella quien la produce. La piel es el único órgano que puede demandar una atención sobre sí

y por medio de sí gracias a su bilateralidad -es la piel la que pica y es la piel la que rasca (Connor, 2004: 230-232). En este sentido, como espacio para la supervivencia de la heterotopía presenta la ventaja de la autosuficiencia. A pesar de la ausencia del amante, las demandas de alivio del escozor y de placer sexual se autosatisfacen.

Con todo, el final no es idílico. Autoexiliada en su cuerpo la narradora vive pendiente de mantener los hongos a raya y de brindarse placer cuando Laval está demasiado ocupado para reunirse con su colonia micótica. El espacio articulado por el tiempo de lo cotidiano se apaga hasta confundirse con el moho del encierro y la humedad. En este relato, Nettel suspende nuestras asunciones primarias sobre la piel para dar cuenta de su naturaleza cultural y de las pedagogías de la crueldad que las atraviesan. La piel no es aquí el límite último del cuerpo ni su envoltorio definitivo, ni oculta, necesariamente, la vida que pueda alojarse en un cuerpo gestante. Al contrario, la piel es una superficie viva y fecunda para el cultivo de seres vivos; es un borde que reúne y confunde cuerpos separados por distancias geográficas y personales; es un órgano autoconsciente y autocomplaciente; y es o puede alojar una heterotopía. Mediante la propuesta del cultivo de unos hongos en la superficie dérmica, Nettel «da vuelta» a la piel, es decir, la hace exhibir lo que antes ocultaba. Una mirada háptica nos invita a tocar las pieles de este cuento, a rasgar la comezón de unas superficies que exigen nuestra atención lectora y a disponer, también la nuestra, al contagio.

### 3. La memoria de la piel en «La impronta»

El último cuento del que me ocupó está precedido por un epígrafe que es casi una advertencia: no vemos las cosas como son, las vemos como somos [«Nous ne voyons pas les choses comme elles sont. Nous les voyons comme nous sommes»]. Si la vista no es un sentido confiable, entonces no deberíamos darle el lugar de garante de verdad. Este cuento trata en cierto modo sobre la verdad y sobre el problema de la percepción, aunque no plantea que existe una verdad y que los sentidos se equivocan; plantea eso y también exactamente lo contrario. El tema que explora «La impronta» es el del abuso infantil que no es experimentado como tal. A diferencia de lo que sucede en cuentos clásicos sobre este tópico como lo son «A Perfect Day for Bananafish» de J.D. Salinger o «Un hombre sin suerte» de Samanta Schweblin, el de Nettel no descansa sobre la ambigüedad respecto de si el abuso ocurrió o no, sino en una de otro tipo. La narración se organiza en torno al abuso infantil intrafamiliar cuyo suceso no solo no fue percibido como tal por parte de la víctima, sino que al parecer fue experimentado como un contacto placentero. A esta complejidad de base se agrega el pacto de silencio del círculo familiar que impide un entendimiento acabado de lo sucedido y una elaboración psíquica por parte de la víctima. Incluso en el presente

del relato, cuando la protagonista se reencuentra con su agresor de casualidad, y desconociendo los hechos de la infancia, el silencio permanece, la visión engaña, pero la piel guarda memoria.

Al nivel de la secuencia narrativa, el cuento se abre con un reencuentro azaroso en un hospital entre el convaleciente tío Frank —quien en el árbol genealógico ocupa el lugar del descarriado pariente cubierto por un halo misterioso— y la narradora protagonista, una joven universitaria que siempre había sentido que desencajaba en su familia. Aunque tío y sobrina congenian rápidamente, y ella se siente más a gusto con él de lo que alguna vez se sintió con ningún pariente, las visitas se mantienen en secreto. Mientras tanto, en la familia nadie quiere explicar por qué Frank fue desplazado del árbol en el pasado ni por qué no lo visitan a pesar de estar moribundo. En estos encuentros privados, tío y sobrina se acarician y se tocan bajo las sábanas. Todo esto produce placer en la narradora, quien no se plantea ningún dilema moral; solo se entrega al disfrute. Una amiga suya, alarmada cuando escucha el recuento de las visitas, da aviso a la familia, que irrumpe de inmediato para poner un límite al contacto entre los dos. Aunque nunca se dice de forma explícita que Frank había abusado de ella cuando era una niña, esto se transmite mediante las sensaciones táctiles que experimenta la protagonista. Al contacto cálido y placentero de las caricias y roces con su tío, se impone el apretón firme y tenso de su madre que, con todo, representa la impronta más poderosa sobre su piel.

A partir de todo lo anterior, argumento que en este relato la piel ya no es presentada solo como una materia sintiente y viva, sino como un tipo particular de memoria corporal. Por un lado, funciona como un recordatorio visual de aspectos generales —como los marcadores de clase, raza, género, etc.— y específicos —por ejemplo, las cicatrices— de las historias de vida. Pero, por el otro lado, también guarda sensaciones de placer o displacer que se reactivan con el tacto. A pesar de que la piel recuerda, esto no significa ni que su registro ni que su recuerdo sean exactos. Esto es así por dos motivos. El primero, porque la piel se regenera, muda, crece y se estira; de esta forma, los registros son susceptibles de ser alterados —las marcas se difuminan, los cortes se cierran, etc.—. El segundo motivo es que no todos los registros son de naturaleza visual; algunos son táctiles y su recuerdo puede dispararse ante un nuevo contacto. En otras palabras, un asiento en la memoria de la piel producido durante la infancia puede quedar olvidado hasta que una impresión táctil lo recupere o, tal vez, no recobrase jamás. En este sentido, la memoria de la piel tiene un fuerte componente inconsciente (Prosser, 2001: 52). En «La impronta», cuando la narradora descubre que su tío la conocía de la infancia y le pregunta por el pasado para cerciorarse, sucede lo siguiente:

Por toda respuesta, Frank me tomó de la mano. Era la primera vez que me tocaba —al menos en mi recuerdo—, pero sentí en su palma cálida y protectora, a pesar de sus circunstancias, una intimidad

incontestable. En algún lado, probablemente en una de esas revistas de divulgación que circulaban en casa de mis abuelos, había leído algo acerca de la huella que dejan en nuestra memoria el tacto y el olor de quienes se relacionan con nosotros en los primeros años de vida. «La impronta», creo que se llama. Según el artículo, en esa huella corporal se afianzan los lazos familiares. Seguimos así varios minutos más, su palma mayúscula envolviendo la mía. Ni siquiera la presencia de las enfermeras hizo que nos soltáramos (Nettel, 2023: 20).

La joven no recuerda —con la memoria psíquica— haber tocado alguna vez la mano de ese hombre que es su pariente y, sin embargo, su piel sí recuerda una sensación de protección, bienestar e intimidad que se reactiva con este gesto del presente. La huella táctil se imprimió durante la infancia de la protagonista, cuando Frank convivió durante un periodo con ella y sus padres, en un tiempo del que no almacena recuerdos visuales.

En sintonía con esto último, a lo largo del cuento, el tacto se configura como un sentido placentero y confiable, mientras que los demás sentidos aparecen degradados o insuficientes para percibir la realidad. Por ejemplo, cuando ingresa por primera vez a la habitación donde está Frank, el olor a hospital la aparta de la cercanía con el tío y la obliga a ubicarse cerca de la ventana, donde entra el aire puro. La audición, por su parte, la abandona en momentos clave de develamiento de la verdad. Cerca del final, cuando la familia ingresa a la habitación de Frank y lo confronta por lo que hace y por lo que hizo con su sobrina, una enfermera pasa por el pasillo con el carrito de los medicamentos y el choque de los frascos interfiere en la escucha de la respuesta. La vista es el sentido más sospechado de todos y aparece desplazada de la centralidad de la que normalmente goza. Por ejemplo, el tío Frank es recortado de un conjunto de fotografías familiares, oculto y a la vez notorio por su borramiento. Una mirada háptica por parte de la narradora, sin embargo, saca a relucir una nueva información y habilita preguntas originales: «Por el tipo de corte en el papel, se adivinaban unos tijeretazos furiosos. ¿Qué podía haber hecho para merecerse tanta envidia? Y, en todo caso, ¿por qué no quitar también las fotos de la infancia, donde estaban tan unidos?» (2023: 18). Además, durante los encuentros secretos en la habitación del hospital, escogían películas para ver juntos. Sin embargo, dice la narradora: «Pasábamos horas así, sintiendo la piel del otro erizarse, mientras en su pantalla transcurría una historia a la que apenas prestábamos atención» (2023: 23). En definitiva, el tacto es el sentido destacado en «La impronta» donde además los otros o bien no transmiten sensaciones placenteras o bien no garantizan una percepción plena.

Elizabeth Harvey, señala que la tactilidad está vinculada a un mundo olvidado -de la infancia, de una época menos «civilizada» y de una corporeidad más realizada (2023: 10). De este mundo olvidado es también el tío Frank, una presencia igualmente vinculada a lo anti-institucional y a la carnalidad. Después de todo, se sustrae de los mandatos familiares y su reaparición es corporal —es un cuerpo

que se muere—, con una materialidad que los parientes quisieron borrar hasta de las fotografías. Todos los encuentros con él tienen la estampa del contacto. La primera vez que se reencuentra con su sobrina, ella cierra la escena diciendo: «No me despedí de beso. Le di la mano sin mirarlo a los ojos con una timidez que pareció divertirme y me dirigí a la puerta» (2023: 16). Incluso, cuando Frank se refiere en esa primera entrevista a su alejamiento del círculo familiar, se dice que «él fue quien prefirió cortar el contacto» (2023: 19). De ahí en más, pasaron a tomarse de la mano, luego a hacerse caricias en los brazos o en la nuca y finalmente a tocarse bajo las sábanas. Este *in crescendo* del tacto corre en paralelo con el declive de palabras en particular y de lo simbólico en general. Hay una regresión a una instancia de inscripción de esa impronta donde no parece haber rastros simbólicos. Se tocan delante de las enfermeras, no hay remordimientos ni pensamientos intrusivos de corte moral; solo hay placer lejos de la mirada de otros miembros de la familia.

La regresión da pistas de aquel abuso infantil que se perpetró lejos de la mirada de otros adultos pero que además fue acompañado de un pacto de silencio por parte del entorno familiar, como enseñan las pedagogías de la crueldad, y que reaparece en el presente de la narración con la misma fuerza. En la escena del clímax, cuando los parientes ingresan a la habitación donde está el abusador, las palabras que sí se oyen traslucen la voluntad de callar: «“... veinte años y cuando te la encuentras quieres hacerle lo mismo”» (2023: 24-25). Esa misma noche, ante la pregunta muda de la hija ya adulta, la madre vuelve a elegir el silencio. El cuento señala el peligroso contenido del que se llena el vacío de la historia propia, así como de la falta de una educación sexual. El personaje que precipita los acontecimientos y enuncia lo que pasa es Verónica, la amiga de la víctima, que no forma parte de la parentela. Alguien con herramientas para decodificar lo que sucede puede poner en palabras los hechos. Y, sin embargo, al interior de la familia, la madre de la protagonista actúa con el tacto:

Sin añadir una sola palabra, mamá me tomó del brazo como cuando era pequeña. Noté la presión de sus dedos tensos sobre mi piel, los mismos dedos que me habían alimentado, vestido y abrazado durante toda la vida. Ninguna ideología, ni siquiera el cariño que me inspiraba mi tío, podían oponerse a su tacto. Entre todas las improntas de mi infancia, la suya era sin duda la más fuerte (2033: 25).



El gesto muestra que la piel, aunque entendida como una delgada superficie, en su función de memoria se parece a un suelo con capas geológicas. Si se excava en ella, se puede encontrar un archivo de improntas, hasta llegar a la más profunda y temprana. Al final, si bien Harvey sostiene que la tactilidad está vinculada a un mundo de infancia, también advierte que los cuerpos en general y las sensaciones sensoriales en particular siempre están mediados por un sistema simbólico, de modo que solo podemos acceder a ellos a través de las estructuras simbólicas de la cultura (2003: 10). Más allá de la memoria del placer del contacto con el tío Frank, y de la ausencia de una educación en el autocuidado, la gradación de niveles de profundidad de las improntas sí resultó estar atravesada por lo simbólico. Frente a las pedagogías de la crueldad, que educan para callar y encubrir la violencia patriarcal, y mezquinan la enseñanza de la preservación de la intimidad y del cuidado de la vida, este relato, no sin ambigüedades, se posiciona en contra de esa educación.

#### 4. Cierre

Los relatos «Ptosis», «Hongos» y «La impronta» tejen una zona marginal de la obra de Guadalupe Nettel desde donde pueden adivinarse unas contra-pedagogías de la crueldad. Para advertirlas, es necesario adoptar una perspectiva crítica particular que tuerza las lecturas clásicas de la obra de la autora mexicana de modo de desplazar la atención sobre el problema del ojo y la mirada hacia la piel y el tacto. Solo mediante una lectura háptica y estrábica será posible reconocer la inmensa piel que habita en esta literatura, así como su textura, contactos, funciones y potencialidades. Los tres relatos reflexionan profundamente sobre los contornos de lo humano cuando discuten nuestras premisas primarias sobre sus significados culturales. Ya sea rebelándose contra las clasificaciones biopolíticas de las pieles, promoviendo el mantenimiento de la vida no humana ni animal o recuperando la memoria táctil, estos textos invitan a abrir el cuerpo humano, a borrar sus contornos más nítidos, y a desaprender la crueldad como premisa relacional entre los seres vivos, y con el mundo. Estos escritos de Nettel están bajo la misma piel porque encarnan prácticas dirigidas a resensibilizar nuestra forma de habitar el planeta, alentando acciones hacia el cuidado de la vida, la resistencia a las estructuras de poder y el recupero de la relación de continuidad y de inseparabilidad que gobierna lo viviente. Con el despliegue de una piel viva, sintiente, sensible, autoconsciente y memoriosa, se procura promover unas contra-pedagogías de la crueldad.

## Bibliografía citada

AHMED, S. y STACEY, J. (2001): «Introduction: dermatographies» en Ahmed, S. y Stacey J. (ed.), *Thinking Through the Skin*, Londres: Routledge, 1-17.

AMÍCOLA, J. (1997): «“La noche boca arriba” como encrucijada literaria», *Revista iberoamericana*, 180, 459-466. Recuperado de *Memoria Académica* y disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.10527/pr.10527.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10527/pr.10527.pdf)

BIANCHI, P. D. (2018): «Dermis, huellas de una herida que cincela los huesos. Enríquez, Stigger y Nettel», *Revell*, vol. 3, 20, 63-187.

CASTRO RICALDE, M. (2017): «“Ptosis” de Guadalupe Nettel y otras historias sobre la violencia», *Revista Chilena de Literatura*, 95, 61-84.

CONNOR, S. (2004): *The Book of Skin*, Ithaca: Cornell University Press.

FOUCAULT, M. «Los espacios otros», *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 7, 83-91.

HARAWAY, D. (1991): «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX» en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 251-312.

HARVEY, E. D. (2003). «Introduction: The “Sense of All Senses”» en Harvey E. D. (ed.), *Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

HERNÁNDEZ QUEZADA F. J. (2017): «El matrimonio de los peces rojos: El vínculo humano animal», *Graffylia*, vol. 15, 24, 71-78.

HUSRT, R. A. (2015) : *Surface Imaginations. Cosmetic Surgery, Photography, and Skin*, Montreal: McGill-Queen’s University Press.

LAFRANCE, M. (2018): «Skin Studies: Past Present and Future», *Body & Society*, vol. 24, 1-2, 3-32.

LORÍARAUIJO, D. (2019): «Hacia otra piel: Del cuerpo “infectado” al devenir corporal en Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud y Guadalupe Nettel» en Quijano Velasco, M. et al. (ed.), *Armando Literaturas en México (1990-2018). Poéticas e intervenciones*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 161-181.

MAINGUENEAU, D. (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, París: Armand Collin.

MARKS, L. U. (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press.

NETTEL, G. (2008): *Pétalos y otras historias incómodas*, Barcelona: Editorial Anagrama.

NETTEL, G. (2011): *El cuerpo en que nací*, Barcelona: Editorial Anagrama.

NETTEL, G. (2013): *El matrimonio de los peces rojos*, Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

NETTEL, G. (2023): *Los divagantes*, Barcelona: Editorial Anagrama.

PASCUA CANELO, M. (2021). «Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane», *Revista Letral*, 26, 75–106, <<https://doi.org/10.30827/rl.v0i26.16225>>.

PROSSER, J. (2001): «Skin memories» en Ahmed, S. y Stacey, J. (ed.), *Thinking Through the Skin*, Londres: Routledge, 52-68.

SEGATO, R. (2018): *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

TAPIA, VÁZQUEZ J. (2016): «El imperio de la mirada: “Ptosis” de Guadalupe Nettel», *Lejana*, 9, 1-13.

WOLFENZON, C. (2020): *Nuevos fantasmas recorren México: lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

# #31

## DAR TESTIMONIO POR EL OTRO, PALABRA DE LEVINAS: EL CASO DE *ATONEMENT* DE IAN McEWAN

Nicolás de Navascués

*Universidad de Navarra*

<https://orcid.org/0000-0001-5894-7561>

Artículo || Recibido: 08/02/2024 | Aceptado: 09/05/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.12

[ndenavascue@alumni.unav.es](mailto:ndenavascue@alumni.unav.es)

Ilustración || © Myra A. Wiggins, *Looking seaward*, 1889. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2004675060/>. World Digital Library.

Texto || ©Nicolás de Navascués – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || Tras la resaca de la publicación de los inéditos levinasianos, ha llegado el momento de dar cuenta de manera más pausada de la fecundidad del pensar de Emmanuel Levinas acerca de la literatura. En este artículo reflexiono acerca de la categoría de «testimonio» para tratar de dar cuenta de la contradicción de testimoniar por el otro, y escojo como objeto de estudio *Atonement*, una novela de Ian McEwan. El testimonio se debe vincular con la responsabilidad para ser *justo*, y así mostrar qué puede ser una teoría de la literatura ética que no sea «meramente» humanista.

**Palabras clave** || Filosofía y literatura | Filosofía de la diferencia | Literatura ética | Hermenéutica | Ian McEwan | Emmanuel Levinas

### **Donar testimoni per l'Altre, paraula de Levinas: el cas d'*Atonement* d' Ian McEwan**

**Resum** || Havent passat la ressaca de la publicació dels textos levinasians inèdits, ha arribat el moment de pensar de forma més pausada la fecunditat del pensament d'Emanuel Levinas al voltant de la literatura. En aquest article reflexiono al voltant de la categoria de «testimoni» per intentar explicar la contradicció de testimoniar per l'altre, i escullo com objecte d'estudi *Atonement*, una novel·la d'Ian McEwan. El testimoni s'ha de vincular amb la responsabilitat per ser *just*, i així mostrar que pot ser una teoria de la literatura ètica que no sigui «merament» humanista.

**Paraules clau** || Filosofia i literatura | filosofia de la diferència | literatura ètica | hermenèutica | Ian McEwan | Emmanuel Levinas

**Bearing Witness for the Other, According to Levinas:  
Ian McEwan's *Atonement* as a Case in Point**

**Abstract** || In the wake of the publication of Levinas's unpublished works, the time has come to give a more thoughtful account of the fertility of Emmanuel Levinas's thought on literature. In this article, I reflect on the category of "testimony" in an attempt to address the contradiction of bearing witness for the other, and I examine Ian McEwan's novel *Atonement* as my object of study. Testimony must be linked to responsibility in order to be *just*, thereby demonstrating what an ethical theory of literature could be, one that is not "merely" humanistic.

**Keywords** || Philosophy and Literature | Philosophy of Difference | Ethical literature | Hermeneutics | Ian McEwan | Emmanuel Levinas

## 0. Introducción

Mais tout survivant des  
massacres hitlériens –fût il juif– est  
Autre par rapport aux martyrs. Par  
conséquent responsable et incapable  
de se taire. [...] Impossible de se taire.  
Obligation de parler (Emmanuel  
Levinas, *Difficile liberté*).

Con la llegada de este siglo, desembarcaron en los estudios literarios algunas corrientes que parecían abandonadas. Entre ellas, ha sido fundamental una recuperación humanista del sentido ético de la literatura a comienzos de los años 2000<sup>1</sup>. Quizá el representante por excelencia de esta corriente haya sido Antoine Compagnon, que, en *La littérature, pour quoi faire?* (2007)<sup>2</sup>, defendía el valor moral de la literatura, ya no de manera sustancial, sino haciendo una «propuesta débil» acerca de la formación que proporcionaba. Entre la Escila del humanismo de la *Bildung* clásica, en que la literatura podía salvarnos, y la Caribdis de la inutilidad absoluta de la literatura, en que había que desechar la literatura por incapaz de suscitar nada en el sujeto humano, la posición de Compagnon parecía apta para recordarnos que los textos nos permiten quizá no mirar mejor, pero sí mirar *más*.

Esta distinción es central. «Mirar más» (ya no «mirar mejor», pues sabemos del íntimo vínculo entre cultura y barbarie, nosotros, hijos del siglo XX) indica que se trata de una capacidad para ampliar los horizontes vitales y morales (propuesta ya por el Kundera de *El arte de la novela* (2007)) que pretende hacer justicia a la antropología del ser humano moderno. Pues si nuestra modernidad se caracteriza por la relación con el texto, es necesario salvar el barco de Ulises entre las mencionadas Escila y Caribdis. Escila, porque como ya nos indicara Wolf Lepenies (2008), quien pretende salvar a su comunidad a través de la cultura queda a merced de la barbarie política<sup>3</sup>. Caribdis, porque una vez el texto se ha asentado en nuestros cuerpos, resulta difícil querer expulsarlo por completo: *il n'y a pas de hors-texte*, nuestras vidas están atravesadas por el texto (también cuando hacemos explotar el canon, pues esto no expresa otra cosa que nuestro deseo de *más* texto). Por eso, esta teoría humanista debilitada concluye que, si la literatura no nos hace mejores, sí que nos proporciona elementos que, junto al desarrollo de otras virtudes (especialmente la empatía, como ahora veremos), nos acercan a ideales de humanidad, ciudadanía y convivencia<sup>4</sup>.

Es precisamente esto lo que se ha querido indicar con el «ethical turn» en la obra del escritor británico Ian McEwan (Schemberg, 2004: 28). Si por sus primeras narraciones fue llamado *Ian Macabre*, haciendo un juego con lo macabro de sus textos, cerca del cambio de siglo el escritor británico se convirtió en un hombre que definió su concepción de la novela de este modo:

<1> Para un estudio que sopesa las posibilidades de esta propuesta siendo consciente de los peligros y limitaciones, véase Puidoyeux (2018). Amiel Houser (2021: 239) cita como representantes de esta corriente (a la que denomina neohumanismo) a Nussbaum y a Namwali Serpell. No se confunda con el neohumanismo americano de principios del siglo XX, del que Eliot sería el nombre más conocido; tampoco con el neohumanismo alemán de principios del siglo XIX, con Niethammer y Humboldt a la cabeza. Estas posiciones son más ambiciosas y «sustancialistas» que la que aquí trato de presentar con Compagnon. Sobre estas y otras cuestiones puede consultarse el volumen *Humanisms, Posthumanisms & Neohumanisms* (2008) de *Annali d'Italianistica*, especialmente el artículo de Giovanna Faleschini Lerner.

<2> Si bien ya en *Le démon de la théorie* (1998) estaba planteado su proyecto crítico: después de la crisis de la historia de la literatura llegó el tiempo de la teoría, pero ahora sonaba el clamor de las campanas, y se anunciaba el auge de la crítica, una crítica del sentido común.

<3> La investigación histórica de Lepenies debe, a mi juicio, ser complementada y reforzada desde el punto de vista de la filosofía política a través de una obra como la de Hannah Arendt, que ya alertó de las tragedias de la ignorancia política de esa «nación tardía» que había generado como cumbre de la humanidad un ideal humanista, sin querer mancharse las manos en la construcción de las instituciones que posibilitarían una vida en común. En términos de historia de la literatura, también es sumamente relevante recordar la tesis implícita que recorre *Mimesis* de Auerbach (2017): los alemanes han querido expulsar la realidad cotidiana de sus textos, solo para encontrarse con que después de echarla por la puerta había entrado por la ventana, con todas las tragedias que sabemos asociadas a esta vuelta.

[it is not about] teaching people how to live but about showing the possibility of what it is like to be someone else. It is the basis of all sympathy, empathy and compassion. Other people are as alive as you are. Cruelty is a failure of imagination (cit. en Kellaway, 2001).

La imaginación, facultad tradicionalmente asociada a un ámbito estético separado de la ética, se encuentra aquí situada en el centro de la vida moral. Esta idea, que tomó fuerza hace unas décadas (baste pensar en el Eco de *Apocalípticos e integrados* (2021), que defendía la posibilidad de generar objetos estéticos con capacidad de evocar y de invocar imaginarios alternativos y revolucionarios), es la culminación de esta teoría humanista debilitada de la literatura: podemos aprender sobre nosotros mismos y sobre nuestra relación con los demás, pues si bien no recibimos preceptos ni construimos una naturaleza trascendental preexistente, leemos las tragedias de otros y otras que nos permiten comprender que aquellos con quienes compartimos nuestras vidas son tan frágiles y desgraciados como los personajes con los que empatizamos.

Esta noción de humanismo llega, paradójicamente, tras los debates filosóficos que se produjeron en Europa por lo menos desde 1930, y especialmente en las décadas del 40 (Sartre-Heidegger), 50 (el auge del estructuralismo), 60 (Althusser y el antihumanismo marxista, Foucault y la muerte del sujeto). Entre estas borraduras del sujeto y críticas a un humanismo que por universalista no hacía justicia a la pluralidad de los seres humanos<sup>5</sup>, un pensamiento emergía como voz disonante: el humanismo del otro hombre de Emmanuel Levinas. Frente a la catástrofe, la respuesta no es el nihilismo; frente a la destrucción de la humanidad, la respuesta no es menos humanismo. Pensar tras la Shoah quiere decir recuperar la posición de la ética como filosofía primera (Levinas, 2015): como preocupación por el otro. Un auténtico humanismo.

Así, mi hipótesis es que no es la consideración del propio McEwan acerca de lo que su literatura significa la que puede llevar más lejos una lectura de su novela. Texto eminentemente moral, *Atonement* se presta a la confrontación entre un humanismo heredero de la Ilustración y un humanismo radicalizado, que niegue por falso el universalismo de la Modernidad, pero afirme la posibilidad de una verdad del humanismo. Creo que la filosofía de Emmanuel Levinas, el pensador extranjero que introdujo la palabra hebrea en el discurso griego, nos permite iluminar el texto de *Atonement* de una manera novedosa y original. Principal representante del giro ético de la filosofía francesa, su teoría de la subjetividad marca como el origen de la ética no la capacidad de unirse al otro por acto alguno de empatía, sino precisamente el acto de la *diferencia*, de la separación (santidad significa originalmente separación), de la irreductible pluralidad y distinción entre el Mismo y el Otro. Esta teoría de la subjetividad nos lleva hasta posiciones radicales que, de ser cierta mi hipótesis, sitúan la poeticidad de *Atonement* en una nueva perspectiva.

<4> El representante filosófico por excelencia sería Paul Ricoeur, proponente siempre de las terceras vías (y de la vía larga): entre el *cogito* cartesiano y la eliminación nietzscheana del sujeto, un sujeto que se conoce solo mediatamente, a través de los signos y de los otros.

<5> El texto fundamental que se debe consultar para reconstruir este antihumanismo es Geroulanos (2010).



Este trabajo se enmarca en el contexto de la ola intelectual que se produjo tras la publicación de los textos inéditos de Levinas, especialmente de aquellos relacionados con la literatura (2013b). Tras un entusiasmo enorme, podemos empezar a beneficiarnos de conclusiones más medidas. Especialmente, como resume Séan Hand (2019: 529), podemos subrayar que las referencias literarias en la obra levinasiana están situadas para quebrar la autosuficiencia del lenguaje y el discurso filosófico. E incluso si sabemos, como Levinas ha repetido una y otra vez, que la literatura (las «literaturas nacionales») son una extensión del Libro de los Libros, la Biblia, tener entre manos manuscritos de novelas escritas por Levinas dota de una carta de naturaleza a la literatura que durante mucho tiempo fue, como mínimo, ambivalente, por las propias críticas del filósofo lituano al arte (véase «La réalité et son ombre» en Levinas, 2021c).

Así, a lecturas de McEwan como la de Fraser (2013), que lee la novela desde la experiencia de clase, de la que provendrían las injusticias y desigualdades narradas, o la que subraya el problema de la autoría y el desdoblamiento (Ingersoll, 2007), además de la que recupera el problema de la culpa y el crimen imprescriptible (Letissier, 2011), podemos añadir la del problema del testigo: dar testimonio (moral) por el Otro, y, además, siendo el propio testigo culpable.

La conexión entre McEwan y Levinas ya ha sido tratada por algunos autores y algunas autoras. Existen dos posiciones diferentes, específicamente ante *Atonement*, en estos estudios. De un lado, O'Hara (2011) y Finney (2004) han sostenido que la visión ética de la novela reside en el proceso gradual de aprendizaje en la capacidad imaginativa de la perspectiva interna de los otros que la protagonista y autora, Briony Tallis, va desarrollando hasta lograr completar. Por otro lado, Tammy Amiel Houser (2021) ha subrayado tajantemente la separación entre la ética y la estética, destacando que el desarrollo estético no lleva necesariamente a crecimiento ético alguno. Por el contrario, la investigadora lee *Atonement* de manera paradójica e irreductible, tratando de encontrar los puntos en los que podemos observar el característico enigma del Otro que arranca al Ego de su orgullo y el dominio imperialista que lo caracterizan, generando una infinita responsabilidad.

Mi interpretación está entre estas dos lecturas. Por un lado, asumo una cierta perspectiva aporética, crítica con la labor de escritura de Briony. Por otro lado, trataré de apuntar los momentos en los que, quizá a pesar de Briony, y probablemente a pesar del propio McEwan, podemos encontrar trazas de una responsabilidad infinita hacia el Otro.

Desplegaré mi lectura a partir de la noción del *testimonio*. Esto implica preguntarse por el carácter de esta actividad y por la clase de sujeto que *puede* realizarla. Pero antes tenemos que ver qué clase de dispositivo literario tenemos entre manos, y resumiré brevemente la trama de *Atonement*. A continuación, haré un esbozo del proyecto

filosófico levinasiano, y de los conceptos centrales para manejar el tema que nos ocupa: el testimonio y la responsabilidad. Esto nos permitirá cruzar las imágenes y problemas de McEwan con los conceptos de Levinas: seleccionaré las escenas, lugares textuales, y conceptos centrales para tratar de leer el texto de McEwan junto a la filosofía levinasiana.

## 1. *Atonement*, una introducción

El testimonio, como tal, es un dispositivo formal que no exige de suyo un apoyo, un sustento material concreto. El testimonio se dice (y se hace) de muchas maneras. Se puede testimoniar, como ocurre en el cuento de Flannery O'Connor «Parker's Back», a través de un tatuaje en la espalda. Podemos testimoniar, también, a través de un cuadro, una obra artística, como el «Guernica» de Picasso. Podemos componer una obra musical, como Messiaen y su *Quatuor pour la fin du temps*. Y, sin duda, podemos realizar un documento visual tan impactante como *Shoah*, de Lanzmann, que tanto gustaba a un historiador preocupado por la memoria como Pierre Vidal-Naquet.

En este caso nos ocupa algo más clásico: un texto literario. Como el poema de Tennyson acerca de la guerra de Crimea, «The Charge of the Light Brigade», como *Se questo è un uomo*, por ir acercándonos más al particular testimonio característico del siglo XX, nos ocupamos de la justicia de la escritura, o del testimonio sobre la injusticia a través de la palabra. Así, me concentro, en este artículo, en *Atonement*, de Ian McEwan. Escrita en los albores de nuestro siglo, narra las vicisitudes de una familia británica desde los tiempos de la preguerra (1935) hasta nuestros días (los años noventa). Se trata de un texto especialmente interesante porque nos pone ante un sujeto que tiene el deber de expiar por otros sujetos concretos, y que repara la sangre derramada en vida con la tinta vertida en el texto.

A lo largo de la novela, asistimos a un ejercicio narrativo que nos apela y sorprende en varias ocasiones. Como es habitual en McEwan, el curso de la historia se concentra y se expande a partir de una crisis repentina, que determina el devenir de la narración. En este caso, es el primer capítulo el capítulo nuclear de la novela: se nos cuenta que, entre uno de los miembros de una familia aristócrata inglesa, los Tallis, y un chico que es el hijo de una empleada de la casa, Robbie Turner, surge el amor. McEwan juega con diversas técnicas literarias, y transita entre los puntos de vista de los enamorados y la narradora-espectadora. Los protagonistas son Cecilia Tallis, una joven recién graduada de Cambridge, su hermana Briony y Robbie Turner. Cecilia y Tallis viven un enamoramiento súbito, que se materializa en una escena silenciosamente erótica: ante una fuente en la casa, forcejean por llenar un jarrón de agua, y el jarrón se acaba cayendo a la fuente. Ella se desnuda, hasta quedarse en ropa interior, y se lanza al agua. Él la contempla. Briony, que tiene 13 años y una imaginación desbordante, y es una escritora en ciernes, lo

observa todo desde una ventana. Robbie escribirá una carta erótica a Cecilia, que Briony abrirá sin permiso, y que le llevará a creer que Robbie es un maníaco sexual. Más tarde, Robbie y Cecilia se declaran mutuamente su amor, y tienen una intensa escena sexual en la biblioteca de la casa. Para su desgracia, Briony entra en la biblioteca, y cree que se trata de una violación.

Durante la cena posterior, los primos gemelos de los Tallis, de 9 años, se escapan de la casa. Estos, junto a su hermana adolescente Lola, están de visita en casa de los Tallis porque sus padres se acaban de divorciar. Todos salen a buscar a los gemelos en una noche oscura, y la escena que sella el futuro de sus vidas ocurre entonces: Briony ve a una sombra masculina violando a su prima Lola, hermana mayor de los gemelos. Su imaginación le lleva a afirmar tajantemente que se trataba de Robbie. Lola no lo niega, y Robbie acabará siendo condenado a la cárcel.

Durante la segunda parte de la novela, que se desarrolla en 1940, asistimos a unos días de Robbie como soldado británico en Francia durante la segunda guerra mundial. Concluye con Robbie saliendo de Dunkerke, o eso parece, hacia Inglaterra.

En la tercera parte aprendemos que en ese mismo 1940 Briony ha crecido, está trabajando como enfermera y sabe que no fue Robbie quien violó a Lola, sino Paul Marshall, un magnate millonario amigo de su hermano León que cenaba aquella noche en su casa. Lola y Paul se casan, y Briony asiste a la boda, pero es incapaz de levantarse durante la ceremonia para decir la verdad. Más tarde, va a ver a su hermana, también enfermera, para pedirle perdón y decirle que va a reparar lo que destruyó. Se encuentra a su hermana junto a Robbie, que ha vuelto de Francia. Robbie y Cecilia se niegan a perdonar a Briony, que promete que hará todo lo posible por restaurar la justicia.

Finalmente, en el Epílogo descubrimos que la escritora de la novela que hemos leído es la propia Briony, con 77 años, que en el Londres de 1999 se propone *contar la verdad*. El libro no se puede publicar hasta que Lola y Paul Marshall mueran, y a Briony le han detectado una demencia vascular. Su expiación consiste, finalmente, en la escritura del libro. Además, nos cuenta que en realidad Robbie nunca volvió de Francia, sino que murió de una septicemia allí, y que Cecilia murió en un bombardeo en Londres. Nunca se reencontraron, y el único tiempo que pasaron fue una media hora, tras la salida de Robbie de la cárcel, antes de su enrolamiento.

Nuestra testigo, Briony, es testigo de principio a fin. Esta conciencia, el hecho de que no es testigo solo al final, ni con el comienzo de la escritura, sino que su propia maldad está marcada por un testimonio, implica que hay que calificar éticamente el testimonio. Ser testigo no es, en sí, la entrega hacia el Otro: también podemos recluirnos en nosotros mismos, y destruir la posibilidad de dar nuestra palabra a aquel que no puede pronunciarla.

Así, podemos subrayar nuestra consideración básica del testimonio: se trata de un acto, una actividad, que requiere un sujeto, una subjetividad. El testimonio sin sujeto es una voz que no se puede asociar a un cuerpo. El testimonio no se realiza de una vez por todas, sino que se vive, y se vive como un deber. Se enuncia a cada instante, también en el silencio. Está grabado en el cuerpo, y es siempre una tortura. El testimonio es una catástrofe, y por eso el testimonio de la Catástrofe es el testimonio por excelencia.

## 2. Una filosofía del testimonio en una filosofía de la alteridad: Emmanuel Levinas

La cuestión del testimonio es, para la filosofía contemporánea, tan fundamental como compleja. Indudablemente, nos pone ante el problema del sujeto y de la constitución de la subjetividad, como bien ha escrito Agamben (2014): se da testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Si es suficientemente complicado, y así se diagnosticó especialmente desde los años 80, contar la tragedia por el otro, lo es más aún en una filosofía que quiere otorgar la primacía y la palabra a una alteridad a quien la mismidad tiene el deber de escuchar y responder.

La obra de Levinas es una puesta en cuestión de la tradición occidental que nos ha sido transmitida (Urabayen, 2004)<sup>6</sup>. Frente a la ontología, Levinas plantea resituar la ética como filosofía primera. El ser no tiene un sentido, es anónimo, neutral, y violento (Levinas, 2013). El sentido aparece con el otro ser humano. Por eso, en lugar de privilegiar los modos cognoscitivos, el saber objetivo y el conocimiento, Levinas pondrá el énfasis en la irreductibilidad del encuentro con el otro ser humano.

Su filosofía, desarrollada durante muchas décadas, se forja en la escuela de la fenomenología para acabar separándose de ella. La vivacidad de sus escritos implica que su pensamiento no está nunca concluido: desde los primeros textos de los años 30 hasta los últimos de los 90, Levinas repiensa una y otra vez sus formulaciones, sus dianas, su diagnóstico de nuestra forma de estar en el mundo. De ahí que el camino levinasiano pueda entenderse o explicarse desde una idea gadameriana (Gadamer, 1996: 56): el trabajo del filósofo se resume en la búsqueda de un lenguaje propio. Y Levinas busca, busca sin cesar su lenguaje, su modo de expresar y romper con lo dado, creando una nueva lengua que sea un nuevo pensamiento. La forja de los conceptos (imaginar, inventar, crear nuevos conceptos es la definición que dan Deleuze y Guattari de la filosofía) es inseparable de la forja de las palabras. Así, las etapas de Levinas, más que etapas de pensamiento, son etapas de lenguaje.

Dentro de estas etapas de lenguaje, Levinas va exasperando su terminología, hasta llegar, en los años 70, a la que nos interesa especialmente: se trata del léxico del *otage*, *la substitution*, *la responsabilité infinie*, *la dénucléation*, *l'obsession et persecution par*

<6> Por supuesto, toda somera introducción a Levinas obvia grandes cuestiones. Me remito a las diferentes corrientes interpretativas como muestra de sus temas: la que destaca su filiación con la fenomenología (véanse los estudios consagrados al autor en Levinas, 2000), la que se remite a su judaísmo (Banon, 2022) y a la tensión que genera entre palabra religiosa y palabra filosófica (Chalier, 1995), su vínculo con las filosofías del diálogo (Urabayen, 2016), su fecundidad para el pensamiento utópico y la filosofía política (Abensour, 2006), etc. Por no hablar de otras interpretaciones más alejadas, que entrarían en lo que se ha llamado «el efecto Levinas» (Alford, 2004): la capacidad de los textos de Levinas para decir lo que el lector quiera escuchar.

*l'autre*, etc. Dentro de este léxico, que tiene siempre como fin una comprensión adecuada del Infinito, del Otro y de la exterioridad, a sabiendas de que es imposible porque esta realidad es indecible, es donde aparece el concepto de testimonio.

No obstante, hablar de la filosofía del testimonio a partir de Levinas no es una idea clara en sí misma. Creo que tenemos que distinguir, por un lado, un uso técnico del concepto de testimonio por parte de Levinas, y por otro, una posible lectura y reconstrucción de la teoría levinasiana de la alteridad con vistas a proponer una filosofía del testimonio con usos, en nuestro caso, de crítica literaria. Esto no quiere decir, claro, que haya que distinguir tajantemente entre una y otra: el concepto técnico de testimonio es nuclear para la constitución de la subjetividad, o mejor, de la relación intersubjetiva entre el Mismo y el Otro, en Levinas.

En la obra levinasiana, el concepto técnico de testigo, y el acto de testificar, son introducidos especialmente a partir de *Autrement qu'être* (2021a). Allí, testificar e *illeidad* están vinculados: testificar implica una puesta del revés del sujeto, una alteración en que aparece la identidad como problemática. Narrar *como* testigo, testificar, es la muestra de que el Yo no es autónomo, no tiene su comienzo ni su fin en sí mismo, y tiene una dependencia absoluta de la exterioridad. El testigo no es un sujeto fuerte, un Yo cerrado con una identidad sustancial. El testigo se ve, precisamente, puesto en cuestión con el acto de testificar. He ahí la paradoja del testigo<sup>7</sup>.

Esta paradoja solo se entiende en conexión con la crítica que realiza Levinas continuamente contra la tradición. La filosofía, desde Grecia, nos ha enseñado que la opinión no es más que una mera *doxa*, ajena a la auténtica *episteme*, incapaz de cristalizar en concepto o de tener valor de verdad. Levinas rechaza esta idea objetiva, para volverse hacia la subjetividad implícita en el testimonio<sup>8</sup>. Hace falta recuperar la capacidad de escuchar la palabra del Otro, palabra no dicha, para enunciar nuestra responsabilidad.

Y es que el testimonio, para Levinas, es una voz, una voz personal, una voz con un lenguaje sin palabras —lo que Levinas denomina *Dire*, diferenciado de *Dit*—. Esta voz, un suave murmullo no articulado y sin embargo más profundo que toda palabra de un lenguaje artificial, es, paradójicamente, la fuente de sentido primigenia de lo humano. «Le témoin est celui qui répond à cette voix mais —et c'est essentiel— sans savoir qu'il le fait, sans avoir le temps de la réflexion ou du retour à soi pour se dire qu'il accepte (ou refuse) d'être ce témoin», como dice Catherine Chalier (2007: 18).

Así, testimoniar es responder a una palabra enunciada desde una temporalidad an-acrónica: la existencia que me precede, esto es, la Alteridad. Esta alteridad es la huella del paso de Dios por la Tierra, por todo aquello que no poseo y que no me puede pertenecer. Por eso, todo testimonio es testimonio del Infinito, dice Levinas. Así, se separa de la idea tradicional de que el testimonio es meramente «la

<7> Olcèse (2021) distingue precisamente entre el testigo y el testimonio como cesura en la obra de Levinas.

<8> Cabe señalar aquí, por su proximidad, que la perspectiva levinasiana se diferencia de otros dos posibles acercamientos al problema: el cristianismo y el existencialismo humanista. En el caso cristiano, los elementos centrales son el Cristo encarnado que expía los pecados universales y que luego cada uno debe encontrar en su interior e, institucionalmente, la confesión de los pecados ante Dios. En cuanto al existencialismo, y tomemos como figura a Sartre, la cuestión es sumamente compleja: en cada acción uno no solo se está construyendo a sí mismo, sino que está generando los valores universales que ya no podemos encontrar escritos en ese Cielo abandonado. El arrepentimiento y la expiación tendrían que consistir, entonces, en una perpetua toma de conciencia de la labor ética en la que estamos sumergidos.

confession d'un savoir ou d'une expérience par un sujet» (Levinas, 1972: 103). Esta idea presupone que el ser es primigenio, y que no hay nada más allá (o más acá) del ser. Levinas derriba esta idea, y sitúa en la originariedad de la existencia humana la Infinitud del otro ser humano, del extranjero, y nuestra relación con él. Por eso el concepto primero, del que todo posterior testimonio se deriva, es el testimonio de lo Infinito. Testimoniar es dar gloria de lo Infinito. Ahora, no se piense que el Infinito es una realidad inefable que forma parte de una teología negativa incognoscible. Debemos aclarar esta cuestión con otra cita : «l'idée abstraite de Dieu est une idée qui ne peut pas éclairer une situation humaine. C'est l'inverse qui est vrai» (Levinas, 1994: 95). Este extraordinario atrevimiento de Levinas nos enseña que la responsabilidad por el otro es la relación con un Infinito que no podemos atrapar, que nos rebasa, que nos excede y que no permite siquiera ser tematizado. La única posibilidad es la de testimoniar, ni saber ni poseer: esta es la función por excelencia del testigo. La responsabilidad (hacia el otro ser humano) *testimonia* de nuestra relación con el Infinito.

Este el punto originario de la relación interhumana. Y esto tiene dos dimensiones: por un lado, que antes que la Verdad existe la pregunta por la justicia; por otro, que la interrelación no se da como en Hegel, en que el Otro existe para dar sustento al propio Yo, sino que el Otro nos provoca un desarme existencial. Estas dos ideas las podemos sustentar con dos citas de Levinas. La primera proviene de *Altérité et transcendance*: «la responsabilité pour l'autre homme est, dans son immédiateté, certes antérieure à toute question. [...] La première question dans l'inter-humain est question de justice» (2019: 146). La segunda, más importante aún, de *Totalité et infini*: «Le Discours est ainsi expérience de quelque chose d'absolument étranger, «connaissance» ou «expérience» pure, *traumatisme de l'étonnement*» (2021e: 71). A mi juicio, es de este traumatismo del que da cuenta el testimonio. Testimoniar es dar palabra, palabra pura (un Dicho guiado por el Decir) de este Encuentro por excelencia.

Pero no se piense que este encuentro es pacífico, banal, bondadoso, pues está marcado por dos realidades simultáneas: la miseria del Otro y su grandeza, que es un mandato. El rostro, concepto con el que Levinas se refiere a la unicidad del Otro, está desnudo y, como tal, nos obliga antes de que podamos siquiera aceptar ser obligados. Nuestro deber para con el Otro no proviene de ningún contrato, sino de un pasado inmemorial. Y no es una responsabilidad, por tanto, solo por sí, sino una responsabilidad por el otro, *del otro*: incluso de aquello que no he cometido yo mismo, responsabilidad por los actos del otro. Este es el sentido último de la expresión levinasiana de la «sustitución por el otro». Por eso, Levinas, más que un filósofo de la memoria es un pensador de lo inmemorial, de ese «antaño profundo» (Valéry, 1966), del abismo que se abre ante nosotros, y no ante el mundo: ante ese mundo peculiar que es el Otro. La memoria es el recogimiento en sí, y se opone por eso a la trascendencia del

Otro. Y aquí reside el gran problema: ¿cómo hacer dialogar esta novela y esta filosofía? ¿No se trata esta novela de una defensa de la justicia de la memoria?

### 3. Lectura de *Atonement* desde la filosofía del testimonio

El testimonio no es, entonces, otra cosa que una respuesta, una respuesta sin palabras, silenciosa, pero que nuestra tradición ha determinado a través de dos palabras: «heme aquí» (Isaías 6, 8). Y la forma particular de este testimonio, que inevitablemente realizamos con palabras, palabras que deben ser desdichas una y otra vez para ser reconstruidas en su sentido más profundo, es la escritura de un libro.

A primera vista, y de manera explícita, el núcleo de la injusticia de Briony es su falso testimonio, su mentira. Provocado por un relato construido a priori<sup>9</sup>, y por un deseo de vivir en un mundo tal y como ella quiere/cree que sea/es, creo que es necesario hacer una reconstrucción total del personaje y del problema que nos ofrece. Para eso, hay que concentrarse en la primera y la última parte de la novela.

Desde el inicio, vemos que la personalidad de Briony es imperialista, egocéntrica, ególatra. «She was one of those children possessed by a desire to have the world just so» (McEwan, 2001: 4). Es llamada también «controlling demon»<sup>10</sup>. De hecho, las metáforas empleadas por McEwan son de ámbito bélico, como si de un general se tratara: sus juguetes, muñecas, figuritas, etc., «suggested by their even ranks and spacing a citizen's army awaiting orders» (McEwan, 2001: 5)<sup>11</sup>. Su incapacidad para relacionarse con sus compañeros de juego en términos no jerárquicos da cuenta del interés fundamental de Briony: el poder. Ya en la primera parte, tras el fracaso de la representación de su drama, habla de su «godly power of creation» (McEwan, 2001: 76). Y fuera de su creación, se satisface al compararse con su prima y adquiere así «a sense of her own power» (McEwan, 2001: 118). El centro de la existencia es la capacidad para dominar a los demás y dirigir hacia sus propios deseos las acciones ajenas.

Las características de la subjetividad levinasiana son opuestas. Frente al control, la pasividad absoluta; no el ensalzamiento de la autonomía sino la dependencia y la entrega. Frente al deseo de dominio, desnucleación y entrega al Otro, a través de la duda previa a la aparición del discurso ontológico: ¿merezo mi sitio en este mundo? El *Da* del *Dasein*, ¿es justo? ¿O es, como ya había dicho Pascal, el carácter del Yo puramente *haïssable*? Esta puesta en cuestión de los elementos centrales de la modernidad (pensemos en Kant: libertad y autonomía, a los que Levinas opone la responsabilidad y la heteronomía), implica en el texto de McEwan que el ser que *debe* testimoniar está incapacitado para hacerlo: afectado de la alergia a la alteridad, cuando la *realidad*, compuesta de contingencias e imprevistos, le oponga su dureza, querrá huir, evadir su responsabilidad.

<9> Houser habla de la «sealed story» que Briony crea tras ver la figura alejándose de Lola (2021: 245).

<10> Un tiempo después, su madre hablará de que «Now the demons of self-consciousness and talent had struck her daughter dumb» (McEwan, 2001: 68). El demonio, como diría Baudelaire, es «l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur» (Les fleurs du mal, «L'ennemi», 1975). En este caso, el diablo no es otra cosa que una presunta «adulterez», la primacía del intelectualismo, y la conciencia del saber.

<11> En la literatura puede cumplir, satisfacer sus deseos: «A world could be made in five pages, and one that was more pleasing than a model farm» (McEwan, 2001: 7). Pero el mundo, el mundo ético, cuya (co) construcción nos concierne a todos, no se puede construir ni pensar en cinco páginas.

Es esta tensión, que atraviesa toda la novela, la que nos intriga profundamente. Lo interesante es que la contradicción se mueve en el interior de la escritura, que no es como piensan algunos críticos una fuente de aprendizaje ético, pero sí lo es el tratamiento que dará a su texto, a su forma de expiar. Texto y vida están tejidos y no pueden separarse. Esto es, inicialmente hay una voluntad de sistema que permea la existencia de Briony, perfecta heredera de la racionalidad occidental, y también su relación con la literatura. El sistema, forma por excelencia de la filosofía de lo Mismo y de la inmanencia, u onto-logía, es definido en *Noms propres* (Levinas, 1987: 9) como «parachevé, parfait, récusant ou englobant les différences qui semblent le trahir ou le limiter». A mi juicio, la transición psicológica no se produce tanto en los personajes como en el uso del texto, en la finalidad de la palabra. El testimonio no cambia en el interior del texto sino en la forma que adopta el texto. Si al principio de la novela Briony escribe textos perfectos, finalmente aceptará que dar testimonio es integrar todas las grietas, diferencias, secretos y oscuridades, hasta la asunción final de la alteridad: no vivir para ver publicada la obra.

Pues la premisa del epílogo es que Briony no verá concluido su testimonio<sup>12</sup>. O, mejor aún: Briony concluirá su testimonio, pues para ser testigo, hace falta ser capaz de testimoniar sin seguridad de ser perdonado, de la expiación que permite suspirar tranquilos. La responsabilidad del yo hacia el otro, el *l'un-pour-l'autre*, que es el sentido definitivo de lo humano, es lo que falta en la vida de Briony, y lo que pretende reconstruir el texto. Al final, la novela no es otra cosa que una *dedicatoria* —con nombres propios, diríamos junto a Levinas— para aquellos a quienes se destruyó egoístamente<sup>13</sup>. El problema del regalo, como bien sabemos, no es solo el qué, sino el cómo. Encontrar el regalo justo, con el tono justo. Entregarse: para ti, por ti. Sin esperar nada a cambio.

Es lo que Levinas denominó *Oeuvre*. Escribir para publicar un texto que no sabremos cómo será recibido... una afrenta a la temporalidad sincrónica. Por eso hace falta pensar el tiempo de otra manera, y concebir el tiempo como un tiempo ético, como un tiempo mesiánico. Que Briony no vea el efecto de sus acciones, que nos entreguemos por entero para expiar y, sin embargo, nadie nos agradezca nada, nadie nos responda. Responder para que la conversación termine: responder al mandato original, a la palabra del Otro. Esa es la palabra de Levinas.

Pero la palabra de Levinas termina, como la palabra de Briony: «But now I must sleep» (McEwan, 2001: 372), dice en la última página. ¿Cómo no va a pensar el lector levinasiano, que ha leído una y otra vez la importancia de la vigilancia extrema, la vigilia, la preocupación incesante, día y noche, que aquí no hay más que un último gesto de egoísmo? ¿Cómo acabar con ese insomnio que está más allá del ser, con ese imperativo de «veiller au prochain»? No se puede agotar, digámoslo con nombre, Briony, y con apellido, Tallis, tu tarea en esta *historia*.

<12> Es en este punto donde más diferencias se pueden observar con respecto a una novela posterior de McEwan, *Operación Dulce* (2013). Si bien comparten elementos formales similares (una autoría sorpresiva al final, un elemento ético-performativo en la escritura), en muchos sentidos podemos atender a una relación en forma de quiasmo. La no simultaneidad con el texto, característica de *Atonement*, desaparece en *Operación Dulce*, texto que se publicará 40 años después, pero en vida de los autores (en plural: Serena y Tom). Mientras que la primera es una escritura «asexuada», en el segundo el texto posee una voz esencialmente femenina (Tom dirá que tiene que «ser un travestido» (McEwan, 2013: 380). Si *Atonement* es una novela desgarradora, en *Operación Dulce* disfrutamos de la risa que elimina la seriedad del mundo, especialmente en la relectura en que captamos la ironía de frases como «en los libros que me gustaban no había sitio para el agente doble» (McEwan, 2013: 89). El fin de la novela es, por último, simétrico en su diferencia: si *Atonement* tiene como fin la reparación de la culpa, *Operación Dulce* tiene una pasión por la documentación y los hechos cuyo fin es una suerte de venganza (algo parecido a *La conciencia de Zeno* (2023) en su dimensión editorial, no autorial) y de liberación individual (algo masoquista y placentera para una amante del sexo como Serena, cabría especular). El Bien frente a la Verdad; el profeta frente al filósofo; o el doble rostro de Europa. Ambas, con todo, como la *Fenomenología* hegeliana, son obras que invitan (o exigen) la relectura para captar su sentido: son textos que exigen y acostumbran a una paciente labor de escucha del Otro.



Pero también podemos verlo de otra manera. Ya hemos visto la categoría de la *obsesión*, de la persecución del Otro: es así precisamente como ha vivido Briony. Podría gozar en el reposo del final de la vida; podría asumir su pérdida final de memoria como el momento liberador. Pero asume que no tiene elección, que la obligación no se adquiere mediante contrato alguno ni con base en una presunta libertad. Que no habrá descanso. Si nos acercamos caritativamente en este sentido al texto, y asumimos que el Decir y lo Dicho están siempre entreverados, hay un elemento léxico que nos indica el sin-descanso: *I must* no es lo mismo que *I will*. «Deber», y ahora este deber no es el mandato levinasiano sino un deber «natural», el del descanso, un deber racional y normal. Pero eso no quiere decir que se vaya a cumplir. Briony debe descansar, pero quizá, para el lector levinasiano, pueda haber aquí un misterio del *à-venir*: que uno puede decir que no al *conatus*, negar el sueño, y ser, finalmente, el guardián de su hermano.

Digamos, finalmente, algo acerca de una de las últimas experiencias de Briony en su libro: la de ser huésped en el lugar en el que se fue dueño, *master*, Amo. Quizá esto corresponda a su propio cambio en la actitud hacia la literatura, a su propia lucha contra la paradoja de la escritura creativa: pedir perdón, expiar la falta, en el *topos* en el que se es una Diosa. Ahora tendrá que escribir haciendo una transición: ser veraz de otro modo, escribir de otra manera. Ser huésped de su propia obra, en lugar de Ama y dominadora. Si esta hipótesis es correcta, cabría profundizarla con esta otra sugerencia: si la relación de filiación (padre-hijo), tal y como había sostenido Levinas en *Totalité et infini*, es la relación de trascendencia por excelencia, ¿es, en el fondo, una relación de filiación la que genera la escritura, Briony y su obra?

Si, para Levinas, la experiencia de la fecundidad consiste en una trascendencia total —atravesado al ser amado y descubro no otro yo más profundo, sino la existencia del hijo o hija—, para Briony la experiencia de la escritura consiste en atravesar la memoria, el recuerdo y la misma existencia de esos otros yoes que son sus personajes y las viejas personas hasta encontrar ese libro que trasciende al propio yo. «Je n'ai pas mon enfant, je suis mon enfant» (Levinas, 2021e: 310). Así, en esa relación con ese yo que soy sin ser yo, encontramos la semejanza, semejanza de la no semejanza: Briony puede reconocerse a sí misma en su obra —experiencia de la fecundidad— pero al mismo tiempo se ve rebasada por su propia obra, en la que puede —y de hecho lo hará: podrá— no reconocerse porque no la controla, llega a no dominarla, a encontrar su unicidad exterior ajena a sí misma. La escritura, como la filiación, es la apertura a un tiempo —y apertura *de* un tiempo— que no dominamos ni sabemos: ni saber ni poder, sino apertura ética, apertura de las puertas por las que el Mesías puede pasar a cada instante (Benjamin, 2008).

<13> No en vano Chaliel concluye que «La parole du témoin, si l'on suit Levinas, serait en effet très précisément celle où quelqu'un(e) porteur d'un nom unique s'offre lui-même à autrui par le "me voici" afin que le désespoir ne soit pas pour lui l'ultime vérité dans un monde où Dieu reste caché» (2007: 26). ¿No resuena aquí la fuerza de las palabras de McEwan: cambiar la veracidad para alcanzar una verdad, para acompañar en el final, en el umbral donde termina la vida?

#### 4. Conclusiones: la justicia de la tinta

Cada uno de nosotros es el Mesías (Levinas 2021b). Cada uno de nosotros carga con el deber de expiar por todos, y Briony, más que los demás.

Hemos tratado de responder al problema que situábamos al inicio: ¿puede un «Yo» testimoniar por sí mismo, o no se trata esto más bien de un acto de egoísmo? Si la figura fundamental de lo ético es el egoísmo, ¿qué ocurre con el superviviente? Solo una teoría radical, más humanista que el humanismo (pues exige más que cualquier moral: exige que ser humano es vivir como rehén de los mandatos del otro) y menos humanista que el humanismo (pues no propone crecimiento moral alguno para el sujeto: enuncia un deber y no habla de virtudes) puede responder a este problema. Saber que el testimonio no nos proporcionará tranquilidad, que nunca habrá descanso: he ahí el testimonio ético. Testimonio de la Infinitud, y de nuestro deber con la infinitud.

Por tanto, la salida de esta paradoja implica explorar las cosas de otro modo, escribir de otro modo. Como ya he indicado, creo que la salida consiste en dos dispositivos: por un lado, un desorden literario, una asunción de múltiples perspectivas irreductibles entre sí, una transformación de una presunta veracidad en favor de una verdad más profunda. Por otro lado, la expresión absoluta de la entrega: la temporalidad dia-crónica, la no-contemporaneidad: mi libro se publicará cuando yo ya no pueda verlo. «L'œuvre pensée radicalement est un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même» (Levinas, 2021c: 44). Es, en definitiva, «ser-para-más-allá-de-mi-muerte».

Y es así como comprobamos que, efectivamente, los inéditos levinasianos aportan un material de interés, pero que ya en su propia filosofía teníamos los elementos para pensar una literatura que zarandease la subjetividad y la volviese hacia la alteridad.

#### Bibliografía citada

- ABENSOUR, M. (2006): «Penser l'utopie autrement», en Abensour, M. y Chalier, C. (eds.), *Levinas*, París: Éditions de L'Herne, 477-495.
- AGAMBEN, G. (2014): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-textos.
- ALFORD, C. F. (2004): «Levinas and Political Theory», *Political Theory*, vol. 32, 2, 146-171.
- AMIEL HOUSER, T. (2021): «Reading Fiction with Levinas: Ian McEwan's novel *Atonement*», en Cools, A. y Fagenblat, M. (eds.), *Levinas and Literature. New Directions*, Berlin/Boston: De Gruyter, 239-255.
- AUERBACH, E. (2017): *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: FCE.

- BANON, D. (2022): *De l'être à la lettre. Philosophie et judaïsme dans l'œuvre d'Emmanuel Levinas*, París: Hermann.
- BAUDELAIRE, C. (1975): *Œuvres complètes, t. 1*, París: Gallimard.
- BENJAMIN, W. (2008): *Obras. Libro I, 2*, Madrid: Abada.
- CHALIER, C. (1995): *Levinas. L'utopie de l'humain*, París: Albin Michel.
- CHALIER, C. (2007): «Témoignage et théologie», *Pardès*, vol. 42, 1, 17-30.
- COMPAGNON, A. (1998): *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, París: Seuil.
- COMPAGNON, A. (2007): *La littérature pour quoi faire?*, París: Fayard.
- ECO, U. (2021): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Debolsillo.
- FALESCHINI, G. (2008): «Carlo Levi's New Humanism», *Annali d'Italianistica*, 26, 283-297.
- FINNEY, B. (2004): «Briony's Stand against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*», *Journal of Modern Literature*, vol. 27, 3, 68-82.
- GADAMER, H-G. (1996): *La philosophie herméneutique*, París: PUF.
- GEROULANOS, S. (2010): *An Atheism That Is Not Humanist Emerges in French Thought*, Stanford: Stanford University Press.
- HAND, S. (2019): «Levinas, Literature, and Philosophy», en Morgan, M. L. (ed.), *The Oxford Handbook of Levinas*, Oxford: Oxford University Press, 529-547.
- KELLAWAY, K. (2001): «At home with his worries», *The Guardian*, 16 de septiembre de 2001. <<https://www.theguardian.com/books/2001/sep/16/fiction.ianmcewan>>.
- KUNDERA, M. (2007): *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets.
- LETISSIER, G. (2011): «The Eternal Loop of Self-Torture: Ethics and Trauma in Ian McEwan's *Atonement*», en Onega, S. y Ganteau, J-M (eds.), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Brill: Leiden, 209-226.
- LEPENIES, W. (2008): *La seducción de la cultura en la historia alemana*, Madrid: Akal.
- LEVINAS, E. (1972): «Vérité du dévoilement et vérité du témoignage», en Castelli, E. (ed.), *Le témoignage*, París: Aubier, 101-110.
- LEVINAS, E. (1987): *Noms propres*, París: Le Livre de Poche.
- LEVINAS, E. (1994): *Liberté et commandement*, Montpellier: Fata Morgana.
- LEVINAS, E. (2000): *Positivité et transcendance. Suivi de Études sur Lévinas et la phénoménologie*, París: PUF. Bajo la dirección de J. L. Marion.
- LEVINAS, E. (2013a): *De l'existence à l'existant*, París: Vrin.

- LEVINAS, E. (2013b): *Œuvres complètes, tome 3. Eros, littérature et philosophie*, París: IMEC-Grasset.
- LEVINAS, E. (2015): *Éthique comme philosophie première*, París: Payot & Rivages.
- LEVINAS, E. (2019): *Altérité et transcendance*, París: Livre de Poche.
- LEVINAS, E. (2021a): *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, París: Livre de Poche.
- LEVINAS, E. (2021b): *Difficile liberté: essais sur le judaïsme*, París: Livre de Poche.
- LEVINAS, E. (2021c): *Humanisme de l'autre homme*, París: Livre de Poche.
- LEVINAS, E. (2021d): *Les imprévus de l'histoire*, París: Livre de Poche.
- LEVINAS, E. (2021e): *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, París: Livre de Poche.
- MCEWAN, I. (2001): *Atonement*, Londres: Jonathan Cape.
- MCEWAN, I. (2013): *Operación Dulce*, Barcelona: Anagrama.
- O'HARA, D. K. (2011): «Briony's Being-For: Metafictional Narrative Ethics in Ian McEwan's *Atonement*», *Critique*, vol. 52, 1, 72-100.
- OLCÈSE, R. (2021): «Excès du témoignage, déhiscence du témoin. Sören Kierkegaard, Emmanuel Levinas, Jean-Louis Chrétien», *Studia Phaenomenologica*, 21, 129-151.
- PUIDOYEUX, C. (2018): «Le "tournant éthique" de l'enseignement de la littérature: nouvel horizon ou demi-tour?», *Repères*, 58, 15-30.
- SCHEMBERG, C. (2004): *Achieving "At-one-ment": Storytelling and the Concept of Self in Ian McEwan's The Child in Time, Black Dogs, Enduring Love and Atonement*, Frankfurt: Lang.
- SVEVO, I. (2023): *La conciencia de Zeno*, Madrid: Alianza.
- URABAYEN, J. (2004): «La crítica de E. Levinas a la filosofía occidental: Abraham frente a Ulises», *Estudios filosóficos*, 53, 313-331.
- URABAYEN, J. (2016): «Las relaciones interpersonales en el pensamiento de Marcel y Levinas: de la intersubjetividad a la alteridad», *Pensamiento*, 72, 61-83.
- VALÉRY, P. (1966): *Poésies*, París: Gallimard.

# #31

## LO ININTERPRETABLE EN *MOBY-DICK* (1851), DE HERMAN MELVILLE, Y EN *HIJO DE HOMBRE* (1960), DE AUGUSTO ROA BASTOS

Rodrigo Andrés

*Universitat de Barcelona*

<https://orcid.org/0000-0002-0083-8001>

Artículo || Recibido: 29/10/2023 | Aceptado: 27/05/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.13

[rodrigoandres@ub.edu](mailto:rodrigoandres@ub.edu)

Ilustración || ©Andrés Müller – Todos los derechos reservados

Texto || ©Rodrigo Andrés – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



**Resumen** || El escritor paraguayo más reconocido, Augusto Roa Bastos, coincide con el autor de su obra preferida —*Moby-Dick*— Herman Melville en señalar que la (sobre)exposición a lo ininterpretable de la naturaleza resulta en el rechazo a la vida propia y a la excedencia del yo a través del rechazo a la paternidad. Tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre* los personajes masculinos enajenados por su exposición a la indiferencia de una naturaleza ininterpretable materializan su enajenación en el ejercicio de cancelación de su relación paterno-filial. En ambas obras, la esperanza radica en apartar la mirada de una naturaleza indiferente al sufrimiento humano y verterla sobre un ser humano legible que sí ofrezca claves interpretativas abiertas a una existencia pluralista.

**Palabras clave** || Herman Melville | *Moby-Dick* | Augusto Roa Bastos | *Hijo de hombre* | Lo ininterpretable | Vida pluralista

### L'ininterpretable a *Moby-Dick* (1851), de Herman Melville, i a *Hijo de hombre* (1960), d'Augusto Roa Bastos

**Resum** || L'escriptor paraguaià més reconegut, Augusto Roa Bastos, coincideix amb l'autor de la seva obra preferida —*Moby-Dick*— Herman Melville en assenyalar que la (sobre)exposició a allò ininterpretable de la naturalesa resulta en el rebuig a la pròpia vida i a l'excedència del jo a través del rebuig a al paternitat. Tan en *Moby-Dick* com en *Hijo de hombre* els personatges masculins alienats per la seva exposició a la indiferència d'una naturalesa ininterpretable materialitzen la seva alineació en l'exercici de cancel·lació de la seva relació paternofilial. En ambdues obres, l'esperança radica en apartar la mirada d'una naturalesa indiferent al sofriment humà i llençar-la sobre un ésser humà llegible que sí ofereixi claus interpretatives obertes a una existència pluralista.

**Paraules clau** || Herman Melville | *Moby-Dick* | Augusto Roa Bastos | *Hijo de hombre* | L'ininterpretable | Vida pluralista

**The Uninterpretable in *Moby-Dick* (1851), by Herman Melville, and in *Hijo de hombre* (1960), by Augusto Roa Bastos**

**Abstract** || The most renowned Paraguayan writer, Augusto Roa Bastos, agrees with the author of his favorite literary masterpiece—*Moby-Dick*—Herman Melville in pointing out that (over)exposure to the uninterpretable in nature results in the rejection of both one's own life and of the excess of the self through the rejection of fatherhood. In both *Moby-Dick* and *Hijo de hombre*, the male characters, alienated by their exposure to the indifference of an uninterpretable nature, materialize their alienation in the exercise of canceling their father-son relationship. In both works, hope lies in turning our gaze away from a nature indifferent to human suffering, and pouring it instead over a legible human being who does offer interpretive keys open to a pluralistic existence.

**Keywords** || Herman Melville | *Moby-Dick* | Augusto Roa Bastos | *Hijo de hombre* | The uninterpretable | Pluralist living

Digan lo que digan algunos poetas, la Naturaleza no es tanto su propia y dulce intérprete como la fuente inspiradora del erudito alfabeto del que, tras combinar y seleccionar aquello que más le interesa, cada hombre aprende su lección personal según su mente y estado de ánimo

(Herman Melville, *Pierre; or The Ambiguities*)<sup>1</sup>.

## 0. Introducción

El presente artículo propone una lectura conjunta de dos clásicos de la literatura del continente americano: *Moby-Dick* (1851), del estadounidense Herman Melville (Nueva York, 1819-1891), e *Hijo de hombre* (1960), del paraguayo Augusto Roa Bastos (Asunción, 1917-2005). Si bien la intención de este ensayo no es buscar las posibles influencias de *Moby-Dick* sobre *Hijo de hombre*, sino ofrecer una lectura de ambas novelas en paralelo, sí resulta pertinente señalar que Roa Bastos, escritor reconocido con numerosos galardones internacionales, entre ellos el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes en el año 1989, expresó en diversas ocasiones su admiración por la obra del novelista estadounidense del siglo diecinueve, a quien incluía entre sus escritores favoritos y aquellos a los que consideraba geniales:

Tengo pasión por los escritores antiguos y después de leerlos me suele entrar la duda de si vale la pena, dado que existen estos libros, insuperables, escribir cosa nueva. No encuentro ninguno, absolutamente ninguno, entre nosotros, salvo Borges quizás, que lleve el acto de la mimesis a extremos geniales. También Rulfo, por supuesto, que escribió un solo libro igualmente genial y único y último. Nadie que pueda compararse en mi opinión a Cervantes o a Quevedo, a Montaigne, a Melville, a Dostoievski, a Stendhal, a Kafka, a Faulkner. A la decena escasa de obras paradigmáticas, de nombres que suenan fuera del tiempo. Prefiero releer a estos que pescar en el río revuelto de la literatura contemporánea donde todo se da como un híbrido continuo (cit. en Tovar, 1993: 32-33).

Como se puede apreciar por este listado de autores, los norteamericanos se encontraban bien representados entre los favoritos de Roa Bastos, quien reconoció en varias ocasiones la notoria influencia que los escritores estadounidenses ejercieron sobre la literatura latinoamericana. Así, preguntado sobre William Faulkner en concreto, Roa Bastos afirmó: «Diría que ejerció una influencia profunda sobre todos los escritores latinoamericanos de mi generación, como Onetti y García Márquez. Todos pasamos por la casa de William Faulkner. También hubo otros, como Hemingway, Hawthorne y Melville, que nos ayudaron a librarnos de la pesadez del estilo español» (cit. en Ortega, 2002: 10). De entre el extenso conjunto de la obra melvilleana, Roa Bastos sentía por *Moby-Dick* un interés especial, tal y como queda reflejado en una de sus últimas entrevistas, la que concedió a la revista dominical del diario *La Nación* de Paraguay y que lleva por título «Estamos vivos, no somos colonia ni de Brasil, ni de Argentina». Si bien a la pregunta «¿[q]uién es su escritor favorito?» Roa Bastos responde: «[y]o tengo un especial afecto por Juan Rulfo»,

<1> La cita es traducción de Marta Pérez (Melville 1991: 453). El original es: «Say what some poets will, Nature is not so much her own ever-sweet interpreter, as the mere supplier of that cunning alphabet, whereby selecting and combining as he pleases, each man reads his own peculiar lesson according to his own peculiar mind and mood» (Melville, 1984: 397).



a la pregunta «¿[c]uál es su libro preferido?» el escritor asunceno contesta: «[e]l libro que más me gusta no es un libro en español, sino uno en inglés. Se llama *Moby-Dick*, la ballena blanca, de Herman Melville. Hay otros libros, pero el que más me gusta hasta ahora es éste». Repreguntado «¿[e]s el libro que más releyó?», Roa Bastos responde: «[s]í» (Bado y Zárate s/f).

A pesar de las obvias diferencias entre Herman Melville y Augusto Roa Bastos, escritores separados en la cronología por un siglo, y en geografía por pertenecer a diferentes hemisferios americanos; autores diferentes, además, por sus distintas tradiciones lingüísticas (el inglés en el caso de Melville y el castellano y el guaraní en el de Roa Bastos), y sus diferentes bagajes religiosos (el protestantismo y el catolicismo), creo que son múltiples los intereses comunes de ambos escritores en cuanto a en qué consiste la actividad literaria. En primer lugar, ambos consideraban que la auténtica función de la literatura debía ser, necesariamente, reflejar la realidad. Recordemos que, a diferencia de la obra de su coetáneo Edgar Allan Poe, quien creía en el arte por amor al arte —o, como defendía en su ensayo de 1850 «El principio poético:» «este poema escrito solamente por amor al poema»<sup>2</sup> (Poe, 1989: 1470)—, la obra de Melville podría ser agrupada con las escrituras de protesta de «Olaudah Equiano, David Walker, Henry Highland Garnet, Thomas Wentworth Higginson, Frederick Douglass, Lydia Maria Child, Margaret Fuller, Alice Cary, Fanny Fern, Harriet Beecher Stowe», en «su estética del “Arte por amor a la Verdad”, como [Elizabeth Stuart] Phelps la denominó» (Karcher, 1994: 283). Así, en la famosa reseña («Hawthorne and His Mosses») en la que, en 1850 (el mismo año en que Poe defendía el arte por amor al arte), Melville equiparaba a su también coetáneo Nathaniel Hawthorne con el mismo William Shakespeare, Melville justificaba dicha comparación sosteniendo que ambos eran «maestros en el gran Arte de Decir la Verdad»<sup>3</sup> (Melville, 2002: 53). El compromiso de Melville con la «Verdad» fue absoluto, ya que el escritor era plenamente consciente de que esa visión de la literatura le estaba condenando, y le condenaría de por vida, a la penuria económica. Como él mismo le explicaba a Nathaniel Hawthorne por carta en junio de 1851, «[i]ntenta ganarte la vida con la Verdad —y acabarás tomando sopas en las casas de beneficencia»<sup>4</sup> (Melville, 1993: 191).

Por su parte, Roa Bastos defiende su creencia en expresar la verdad a través de la literatura al afirmar, refiriéndose a sí mismo, en tercera persona:

Cree por ello que también para América ya ha pasado el tiempo de las literaturas de tesis. Una buena literatura, una obra bien hecha, auténticamente iluminadoras [sic], serán [sic] siempre y en el mejor sentido, testimoniales [sic]. Estima, en consecuencia, que la tarea primordial del escritor contemporáneo —cada cual por su propio camino y con los medios a su alcance— es profundizar la realidad a través de su propia experiencia como material de sus obras (Roa Bastos cit. en Tovar, 1993: 35).

<2> Esta y todas las siguientes traducciones al español desde el inglés original en este capítulo son mías. Original: «this poem written solely for the poem's sake».

<3> «masters of the great Art of Telling the Truth».

<4> «Try to get a living by the Truth, and go to the Soup Societies».

Un segundo punto de confluencia de las obras de Melville y Roa Bastos es la importancia de la Biblia y, en concreto, del Antiguo Testamento. Mucho se ha trabajado sobre la importancia de la Biblia en la obra de Melville. Destaca, en concreto, la investigación desarrollada por Ilana Pardes, quien, en su *Melville's Bibles*, sostiene: «[p]arece como si casi todos los escritores de los Estados Unidos de la pre-guerra de secesión intentasen seguir el llamado de Emerson a reinventar la Biblia. Pero nadie fue tan insistente como Melville en redefinir la exégesis bíblica en ese intento» (2008: 1). Según Pardes, es precisamente en *Moby-Dick* donde Melville no solo imaginó una Biblia nueva e «invertida» (1), en la que los rebeldes y los marginados ocupaban el escenario principal, sino donde comentó sobre todo tipo de modo imaginable de interpretación bíblica, proponiendo una reconsideración radical de las políticas de recepción del texto sagrado: «si *Moby-Dick* ha adquirido el estatus de algo parecido a una Biblia gigante en la cultura estadounidense y en la cultura occidental, es precisamente porque Melville formula la pregunta de qué cuenta como Biblia y qué cuenta como interpretación, con una fuerza como nadie más lo ha hecho» (1). En cuanto al caso de Augusto Roa Bastos, Paco Tovar ha señalado «la importancia que adquiere la tradición bíblica, traducida al idioma de la tierra y a la experiencia inmediata» (Tovar, 1993: 41). Esta importancia es crucial ya desde el primero de sus cuentos, «Lucha hasta el alba»<sup>5</sup>, que, según el propio Roa Bastos, se basa en «la paráfrasis del texto bíblico sobre la lucha nocturna de Jacob, que yo prefería de entre todos los que mi madre leía por las noches y que invariablemente comentaba en guaraní, reinventándolos a veces en un tiempo más cercano y con personajes conocidos» (cit. en Tovar, 1993: 41).

Para ambos escritores es igualmente importante el Nuevo Testamento. En el caso de Melville, la figura de Jesucristo y el episodio de la crucifixión se convertirán en el tropo central de la obra en la que trabajaría hasta su muerte y que dejó inacabada, *Billy Budd, Sailor* [Billy Budd, marinero], publicada póstumamente en 1924. En el caso de Roa Bastos, Cristo y la crucifixión se encuentran entre los motivos recurrentes de sus dos novelas más conocidas, el propio *Hijo de hombre* y *Yo el supremo* (1974)<sup>6</sup>. El mismo título de la obra de Roa Bastos que analizaremos con más detenimiento en este ensayo reproduce la frase «hijo de hombre» con la que el Nuevo Testamento se refiere a Jesús hasta en ochenta y ocho ocasiones.

## 1. Lo ininterpretable en el conjunto de la obra de Melville

Pero, más allá de estos dos puntos en común (el de la voluntad de reflejar «la realidad» y el de los ecos bíblicos en sus textos), hay un tercer aspecto que relaciona la obra de Melville con la de Roa Bastos. Se trata de la exploración, por parte de ambos, del horror a la textualidad ilegible y, en consecuencia, del horror a aquello que deviene ininterpretable. En su obra, Melville se muestra preocu-

<5> Primer y único cuento de Roa Bastos, lo escribe a los 13 años, pero no lo publica hasta 1979.

<6> Para un estudio completo del simbolismo cristiano en *Hijo de hombre*, véase Lehnerdt 1968.

pado por lo ilegible cuando se produce por alguno de estos cuatro posibles motivos principales. El primero es el de carecer de los aparatos epistemológicos necesarios como pueden ser, por ejemplo, la historia natural y la biología. Así, cuando Melville reflexiona sobre sus sensaciones al visitar el archipiélago de las Galápagos, sus pensamientos nos remiten a la imposibilidad de aprehender los orígenes, el sentido, las soledades y los silencios de esas islas. Si bien Charles Darwin, en la segunda exploración del *Beagle*, entre 1831 y 1836, había sido capaz de identificar, clasificar y entender relaciones entre el entorno y los organismos en las islas Galápagos, gracias a los instrumentos proporcionados por la historia natural y la biología, Melville, buen conocedor de la obra de Darwin, reflexiona en los diez esbozos «The Encantadas» [Las Encantadas] (1854) sobre la terrible sensación de soledad y desolación experimentada por aquel que no posee instrumentos para leer un paisaje sin referentes, en ocasiones aparentemente indiferente, en otras hostil y, en otras, simplemente carente de vida. El segundo motivo de terror ante lo ilegible es el carecer de la fe que le pueda dar sentido espiritual a espacios supuestamente significativos que devienen carentes de legibilidad e interpretabilidad sin esa fe. Melville expresó, por ejemplo, su horror ante «piedras», tales como aquellas con las que se erigen y se identifican templos religiosos, y en las que uno puede buscar interpretaciones, pero que no tienen significado ni transcendencia si uno carece de fe. Este es el caso de las piedras que forman los muros que protegen —o sitian— a la ciudad referente para las tres religiones monoteístas, Jerusalén, en el poema de 18.000 versos *Clarel* (1876) y, en concreto, de las piedras que configuran el muro de las lamentaciones, al cual Melville describe de este modo: «A un lado / Se erigía un muro ciego, estable y vasto / amasado hasta la inmensidad / un Ararat»<sup>7</sup> (52). Del mismo modo, Melville expresa el horror ante otros muros de otras «religiones» modernas como el propio capitalismo que, pese a ser todavía incipiente en los Estados Unidos de la década de 1850, el escritor denuncia a través del indiferente muro frente al que Bartleby (en «Bartleby, the Scrivener» [Bartleby, el escribiente] (1853)) labora prefiriendo no hacerlo, o el muro indiferente contra el que el propio Bartleby llegará a perder la vida. El tercer motivo de aprensión ante lo «ilegible» es el de carecer de las condiciones para poder leer e interpretar un texto que, por causa de circunstancias adversas, no será leído. Así, de nuevo en «Bartleby, el escribiente», Melville lamenta la trágica falta de la comunicación entre los seres humanos, recordándonos que Bartleby había trabajado en Washington, D.C. en la «*dead letter office*» [el despacho de cartas muertas], un espacio que representa y contiene un horror concreto en estado puro: el de aquellos mensajes que serán destruidos y, por lo tanto, permanecerán ilegibles e ininterpretados por la eternidad por el hecho de no haber llegado nunca a manos de sus auténticos destinatarios. El cuarto motivo de miedo ante lo ininteligible es el carecer de la capacidad cognitiva de discernir y descifrar lo que es evidente y se encuentra frente a uno

<7> «On one side / A blind wall rose, stable and great— / Massed up immense, an Ararat». Para un minucioso estudio de la ilegibilidad de las piedras en el contexto palestino del poema Clarel, véase López, 2015.

a causa de la voluntad de negación «inocente», por parte del sujeto que interpreta esa realidad. De este modo, en 1855, en «Benito Cereno» Melville revela el horror de la mentalidad de un ser humano, el estadounidense Capitán Delano, incapaz de interpretar la escena que se desarrolla ante sus propios ojos, un motín de esclavos a bordo de un barco español en alta mar, por el hecho de creer que los esclavos necesariamente interiorizan su situación y asumen la perpetuación de su estado de esclavitud. Igualmente, en «The Portent» [El portento] (1859), el poema sobre el ajusticiamiento en la horca, dictado por la ley, del abolicionista estadounidense John Brown, Melville expresa el horror ante el «futuro velado» (verso décimo) e ilegible del país que, en 1859, prefería seguir no viendo la inminente catástrofe que la continuidad de la esclavitud estaba a punto de causar y que se materializaría en una guerra fratricida. Asimismo, en «The Tartarus of Maids» [El tártaro de las doncellas] (1855), Melville reflexiona sobre todos aquellos que, bien sea por motivos ideológicos, bien por su asunción de los determinismos de la clase social, son incapaces de ver el sufrimiento de otras personas obligadas a trabajar en condiciones infrahumanas. En este relato, el personaje central es capaz de observar, pero, a pesar de ello, es también capaz de asumir sin problema, la explotación laboral de otros seres humanos y de obtener los beneficios y los réditos de ese abuso, en este caso, el de las mujeres trabajadoras de una fábrica de papel. Como en el caso de Bartleby, copista, también trabajador de o sobre el papel, estas trabajadoras no podrán dejar ni una inscripción del hecho de su propia existencia, ya que sus condiciones laborales las condenan a la ilegibilidad de lo «en blanco»: a generar papel blanco sobre el que otras personas pertenecientes a otras clases sociales inscribirán sus narrativas y sus vidas, a habitar el blanco de la palidez de la tisis contraída en espacios laborales insalubres, a dejar necesariamente las mentes en blanco a resultas del ruido y del calor, mentes en blanco reflejadas en rostros tan terriblemente inexpresivos como inexpresables.

## **2. El horror a lo ilegible de la naturaleza en *Moby-Dick*, de Herman Melville y en *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos**

Las obras de Herman Melville y Augusto Roa Bastos comparten el hecho de presentar la naturaleza como un texto ilegible e ininterpretable por la mirada humana. Como veremos en esta sección sobre *Moby-Dick* y en la siguiente, sobre *Hijo de hombre*, la naturaleza en estado puro deviene inescrutable y el intento fallido de descifrar significados de vastos paisajes oceánicos o de llanuras incomprensibles resulta en un vértigo existencial que enajena al sujeto que se sobreexpone a ese vacío de significado. La única esperanza de corrección de este estado es, tanto en Melville como en Roa Bastos, la compensación que puede ofrecer el reorientar el ejercicio de

interpretación hacia otro ser humano que sí resulte legible, algo que no debería ser del todo imposible ya que, como afirma el narrador de *Moby-Dick*, «no se puede esconder el alma»<sup>8</sup> (Melville, 2007: 61).

## 2.1. *Moby-Dick*

En el caso de Herman Melville, resulta especialmente interesante que su voz suponga un contradiscurso a la de sus contemporáneos trascendentalistas, quienes creían que el ser humano sí tenía la capacidad de comprender la creación divina, justamente a través de la interpretación de la naturaleza. El pensador transcendentalista Henry David Thoreau, quien puso en práctica muchas de las propuestas del teórico Ralph Waldo Emerson, tales como llegarse a conocer a uno mismo a través del retiro a la naturaleza y de la observación de la misma, tenía entre sus objetivos no solo interpretar esa naturaleza, sino hacerla también inteligible a los demás. Una de las estrategias que utilizaba para ello era describir esa naturaleza a modo de cuerpo humano. Esta reducción de escala (de la vasta naturaleza a la inteligibilidad de un cuerpo conocido) es observable, por ejemplo, en *Walden* (1854), texto en el que Thoreau describe el lago frente al que reside como si de un ojo humano se tratase:

[u]n lago es el rasgo más expresivo y hermoso del paisaje. Es el ojo de la tierra; al mirar dentro de él el observador mide la profundidad de su propia naturaleza. Los árboles fluviátiles que se encuentran al lado de la orilla son las esbeltas pestañas que lo bordean, y las colinas y los acantilados arbolados a su alrededor son sus sobresalientes cejas<sup>9</sup> (2012: 350).

También en este mismo texto, *Walden*, Thoreau utiliza esta estrategia al sostener, en relación con las llamas de las hogueras, que «[s]iempre se puede ver un rostro en el fuego»<sup>10</sup> (405). La belleza de estas referencias a la «humanidad» de la naturaleza parece responder a una voluntad de domesticar los fenómenos naturales suprahumanos y de intentar paliar la irreconocible incapacidad humana de comprender, aprehender y referirse a la dimensión auténticamente inmensurable de la naturaleza. Otra estrategia que Thoreau utiliza para intentar negar la incapacidad de la imaginación humana para asumir lo inabarcable consiste, justamente, en invertir las extensiones y capacidades reales de la imaginación humana y de la naturaleza. Así, al reflexionar sobre lo inabarcable del océano, Thoreau sostiene que «la imaginación, si le das la más mínima licencia, se sumerge a mucha más profundidad y se eleva también muy por encima de lo que lo hace la Naturaleza»<sup>11</sup> (431). Para Thoreau, así pues, la naturaleza es interpretable en tanto que *legible* —y, como veremos en la siguiente cita, incluso poetizable— con los instrumentos que los humanos nos hemos otorgado a nosotros mismos a través del conocimiento y la ciencia, tales como la biología, la geografía, la botánica, y la zoología: «[l]a tierra no es un mero fragmento de historia muerta, estrato sobre estrato como las hojas de un libro, para que sea estudiada por geólogos y anticuarios principalmente, sino

<8> «You cannot hide the soul».

<9> «A lake is the landscape's most beautiful and expressive feature. It is earth's eye; looking into which the beholder measures the depth of his own nature. The fluvial trees next the shore are the slender eyelashes which fringe it, and the wooded hills and cliffs around are its overhanging brows».

<10> «You can always see a face in the fire».

<11> «The imagination, give it the least license, dives deeper and soars higher than Nature goes». Esta visión de la potencialidad de comprensión humana nos recuerda a los versos 1-8 del poema «The Brain —is wider than the Sky—» (c. 1862) de Emily Dickinson (1830-1886): «El Cerebro -es más amplio que el Cielo / Puesto que - si los pones uno al lado del otro - / Uno contendrá al otro / Con facilidad - y a Ti - también - / el Cerebro es más profundo que el mar - / Puesto que - si los prendes en la mano - Azul a Azul - / Uno absorberá al otro - / Como las Esponjas hacen con los Baldes». [The Brain - is wider than the Sky - / For - put them side by side - / The one the other will contain / With ease - and You - beside - / The Brain is deeper than the sea - / For - hold them - Blue to Blue - The one the other will absorb - As Sponges - Buckets - do -]. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 312

poesía viva como las hojas de un árbol, que preceden a las flores y a la fruta —no se trata de una tierra fósil»<sup>12</sup> (447-448). No solo en *Walden*, sino también en otros de sus textos, como *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* [Una semana en los ríos Concord y Merrimack] (1849), Thoreau insiste en la metáfora de la naturaleza como un texto legible e interpretable, como lo hace en sus preguntas «¿[a]caso no podemos ver a Dios? ¿Acaso debemos perder el aliento y ser entretenidos en esta vida, como si se tratara de una mera alegoría? ¿Acaso no es la Naturaleza, si se la lee correctamente, aquello de lo que normalmente se le supone ser meramente el símbolo?»<sup>13</sup> (2012: 159, énfasis en el original). Para Thoreau, así pues, la naturaleza es tan interpretable como lo es la propia humanidad y, de hecho, el ejercicio de interpretación del comportamiento de la primera es comparable al de interpretación de la conducta de la segunda, como vuelve a señalar en *Walden*: «[s]i conociésemos todas las leyes de la Naturaleza, deberíamos necesitar tan solo un hecho, o la descripción de un único fenómeno real para poder inferir todas las particularidades resultantes en ese momento [...]». Lo que he observado en relación al estanque no es menos cierto en relación a la ética»<sup>14</sup> (2012: 433). El optimismo del movimiento trascendentalista en general, y de Thoreau en concreto, en relación con las posibilidades de interpretación de la naturaleza es tal que, incluso cuando esta se muestra en su aspecto más hostil, vasto y/o inaprehensible, puede ser objeto de una lectura positiva. En su texto «Walking» [Caminar], publicado póstumamente en 1863, Thoreau afirma: «Mi disposición infaliblemente se eleva en proporción a la monotonía exterior. ¡Dadme el océano, el desierto o los espacios naturales! En el desierto, el aire puro y la soledad compensan la carencia de humedad y de fertilidad»<sup>15</sup> (2012: 575).

A diferencia de los trascendentalistas en general y del propio Thoreau en concreto, Herman Melville considera que la naturaleza puede no constituir un texto legible e interpretable positivamente, sino una suerte de tela en blanco cuya ilegibilidad produce la incompreensión, el vértigo, e incluso la enajenación de quien se sobreexponga a tal vacío de significado. Y uno de los horrores de la relación del ser humano con la naturaleza, para Melville, es que esta última puede responder al sufrimiento humano generado por dicha enajenación con la más absoluta indiferencia. En una nota en su diario de viaje durante su visita a Egipto en 1857, por ejemplo, Melville exponía su horror ante lo ilegible de las grandes extensiones de arena y piedra, describiéndolas en sus diarios como un «desierto al que es más temible mirar que al propio océano»<sup>16</sup> (1989: 76), una imagen que recuerda a la que Melville ofreció de las islas Galápagos en *The Encantadas* [Las Encantadas] (1854) como lugares de aislamiento, enajenación y vacío existencial.

En *Moby-Dick*, Melville se refiere al océano, y la indiferencia de este ante la experiencia humana, como «la gran mortaja del mar»<sup>17</sup> que, ante los más terribles de los infortunios humanos, «continuaba

<12> «The earth is not a mere fragment of dead history, stratum upon stratum like the leaves of a book, to be studied by geologists and antiquaries chiefly, but living poetry like the leaves of a tree, which precede flowers and fruit, —not a fossil earth».

<13> «May we not see God? Are we to be put off and amused in this life, as it were with a mere allegory? Is not Nature, rightly read, that of which she is commonly taken to be the symbol merely?».

<14> «If we knew all the laws of Nature, we should need only one fact, or the description of one actual phenomenon, to infer all the particular results at that point [...] What I have observed of the pond is no less true in ethics».

<15> «My spirits infallibly rise in proportion to the outward dreariness. Give me the ocean, the desert, or the wilderness! In the desert, pure air and solitude compensate for want of moisture and fertility».

<16> «desert more fearful to look at than ocean».

meciéndose como se mecía hace cinco mil años»<sup>18</sup> (2007: 499). En esta novela, el acto de escrutar el vasto océano es, en sí mismo, un ejercicio peligroso. Ese acto de concentración induce a que los marineros encaramados al mástil mayor entren en una suerte de estado hipnótico por la eterna oscilación del inabarcable paisaje y, en su estado de absorción ante tal inmensidad, pierdan concentración, equilibrio y se precipiten en sus profundidades. Y la eterna indiferencia de las aguas oceánicas son las que provocan que, en el capítulo 93 («The Castaway» [El naufrago]), el joven marinero Pip enloquezca tras caer al mar y experimentar el puro horror del abandono y del aislamiento más radical al que el ser humano en solitario está sometido ante la naturaleza, horror sobre el que el narrador afirma: «[p]ero la terrible soledad es intolerable. La intensa concentración del yo en medio de tal inmensidad desalmada, Dios mío, ¿quién puede expresar eso?» (367). Este terrible encuentro con la naturaleza es, según el análisis de Sharon Cameron, «la antítesis de la caída de Narciso, en la cual el yo se pierde en la fusión con el universo» (583). Este episodio de la obra de Melville trata la fusión con la nada ante la indiferencia de la inmensidad sin corazón de la naturaleza y que resulta en la máxima enajenación, que es la pérdida del yo, ya que, según el narrador de *Moby-Dick*, lo que le sucedió a Pip es que «[e]l mar había mantenido a flote su cuerpo finito como si de una broma se tratase, pero había ahogado todo lo que de infinito hubiese en su alma»<sup>19</sup> (367). El otro ejemplo de horror a lo ilegible de la naturaleza es el de la propia ballena blanca, Moby-Dick. Según la descripción anatómica del cachalote que efectúa el narrador, este cetáceo carece de rasgos que podamos identificar, ya que realmente no tiene nada reconocible como rostro. La boca del cachalote se encuentra enteramente bajo la cabeza del animal, el cachalote no tiene nariz y su equivalente, el surtidor, se encuentra encima de su cabeza, sus pequeños ojos y diminutos oídos se encuentran a ambos lados de su cabeza, a casi un tercio de su entera longitud desde su parte frontal. El narrador nos invita, así, a reflexionar sobre la inescrutabilidad de la ballena y sobre la imposibilidad humana de obtener significado de un intento de «lectura» de su rostro: «Por lo tanto, debéis haber percibido que la parte frontal de la cabeza del Cachalote es un muro muerto y ciego, sin ningún órgano o prominencia tierna de ningún tipo en absoluto»<sup>20</sup> (303). La inescrutabilidad de la ballena, con su «muro ciego» por rostro nos recuerda a la inescrutabilidad del «muro ciego»<sup>21</sup> de las lamentaciones en Jerusalén o a los «muro[s] muerto[s]»<sup>22</sup> contra los que trabaja y fallece Bartleby. La inescrutabilidad blanca de Moby-Dick es como la inescrutabilidad del papel ininscrito o ininscribible, y nos devuelve al vertiginoso vacío existencial en cuyo vértice el capitán Ahab, ávido y frustrado escudriñador de horizontes en búsqueda de significado, se disolverá para siempre.

<17> «the great shroud of the sea».

<18> «rolled on as it rolled five thousand years ago».

<19> «The sea had jeeringly kept his finite body up, but drowned the infinite of his soul».

<20> «Wherefore you must now have perceived that the front of the Sperm Whale's head is a dead, blind wall, without a single organ or tender prominence of any sort whatsoever».

<21> «blank wall».

<22> «dead wall[s]».

## 2.2 Hijo de hombre

La novela del escritor paraguayo reflexiona, del mismo modo que *Moby-Dick*, sobre el horror a lo ilegible e ininterpretable de la naturaleza. A modo de ejemplo, quisiera centrarme en tres momentos clave de *Hijo de hombre*. El primero es el de la aparición del «fuego aciago» del cometa Halley en el año de la fundación de Sapukai, en 1910, un fenómeno que, por ser inexplicable sin conocimientos científicos, la población no puede percibir más que como señal ambigua de temible presagio:

Fue cuando el cometa estuvo a punto de barrer la tierra con su cola de fuego.

De allí solía arrancar. Él decía *yvaga-ratá*, con lo que la intraducible expresión *fuego-del-cielo* designaba al cometa y aludía a las fuerzas cosmogónicas que lo habían desencadenado, a la idea de la destrucción del mundo, según el Génesis de los guaraníes.

Me acuerdo del monstruoso Halley, del espanto de mis cinco años, conmovidos de raíz por la amenazadora presencia de esa víbora-perro que se iba a tragar al mundo (Roa Bastos, 2011: 45-46; énfasis en el original).

El segundo momento, en el capítulo IV («Éxodo»), tiene también que ver con lo ininterpretable de la naturaleza, en este caso con el extensísimo laberinto ([«n]adie conocía sus límites» (134)) de yerbales inmensos alrededor del poblado de Takurú-Pukú, en las grandes selvas del Alto Paraná. El episodio narra los sufrimientos de Casiano Jara y Natividad, de Sapukai, quienes intentan escapar de la esclavitud de la Industrial Paraguaya, pero se ven perdidos, ya que no pueden orientarse en una selva absolutamente ininterpretable donde «[c]ualquier rincón podría ser el centro» (134) y, por lo tanto, donde el yerbal se puede convertir en «páramos de suplicio y de muerte» (186). La narración resulta especialmente interesante ya que, como en el caso de Pip en *Moby-Dick*, el paisaje inescrutable y absolutamente indiferente se refleja en unos rostros que se convierten igualmente en inescrutables. En el caso de Casiano y de Natividad, será el futuro hijo de ambos, Cristóbal, quien, «impasible» (188), se caracterizará de por vida por su «rostro inescrutable» (187), ya que «[s]u semblante terroso era el paisaje en pequeño» (188), un paisaje tan inescrutable como, aparentemente, indiferente al sufrimiento humano.

El tercer momento tiene lugar durante los episodios que nos acercan a la inenarrabilidad del paisaje carente de significado en el contexto del infierno de la guerra del Chaco, entre los años 1932 y 1935. En esta guerra, también conocida como la guerra de la sed, en la que perdieron la vida alrededor de 100.000 combatientes, uno de los peores factores fue, sin duda, el propio Chaco, cuya naturaleza muestra en *Hijo de hombre* la más profunda indiferencia ante dicha sed, el sufrimiento y el enloquecimiento de los combatientes. El narrador describe el Chaco como un furioso bosque ceniciento y petrificado, «el gran queso gris del desierto» (274), «esta tierra porosa, sin fron-



teras» (274), el «salvaje desierto americano» (280), «un contorno inculto, encallado en el atraso del primer día del Génesis» (280). En esa «hoya antediluviana» (292) de árboles de ramaje leñoso y sin hojas, la única lectura posible es la antilectura del texto primigenio:

Creo que en el libro de León Pinelo se afirma y se prueba que el Paraíso Terrenal estuvo situado aquí, en el centro del Nuevo Mundo, en el corazón del continente indio, como un lugar «corpóreo, real y verdadero» y que aquí fue creado el Primer Hombre. Cualesquiera de estos árboles pudieron ser el Árbol de la Vida y el Árbol del Bien y del Mal, y no sería difícil que en el agua de la Isla Po'í se hubieran bañado Adán y Eva, con los ojos deslumbrados aún por las maravillas del primer jardín. Si el cosmógrafo y teólogo de Chuquisaca tuvo razón, estas serían las cenizas del Edén, incinerado, por el Castigo, sobre las cuales los hijos de Caín peregrinan ahora trajeados de kaki y verdeolivo.

De aquellos lodos salieron estos polvos (293).

Nada en «[e]l bloque ígneo» (295) del paisaje supone un hito informativo o puede ofrecer una posible clave de interpretación. Se trata de un paisaje donde «no hay piedras» (292), en el que el único referente es la absurda presencia de un indiferente aerolito (292).

### 3. De lo ininterpretable de la naturaleza al rechazo a la vida propia y a la excedencia del yo que supone la paternidad en *Moby-Dick* y en *Hijo de hombre*

Herman Melville y Augusto Roa Bastos coinciden en señalar que la (sobre)exposición a lo ininterpretable de la naturaleza resulta en el rechazo a la vida propia y a la excedencia del yo a través del rechazo a la paternidad. Tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre* los personajes masculinos enloquecidos por su exposición a la indiferencia de una naturaleza ininterpretable materializan su enajenación en el ejercicio de cancelación de su relación paterno-filial. El abandono del hijo es la deliberada negación de la posibilidad de excedencia del yo a través de un sujeto otro que, en cierto modo, sigue conteniendo rasgos o elementos de ese yo. Como veremos a continuación, tanto el Capitán Ahab, en *Moby-Dick*, como el sargento Crisanto Villalba o el teniente Miguel Vera, en *Hijo de hombre*, cortan su relación con el hijo en tanto a lo que, de ellos mismo, el hijo significa. Resulta esto de especial importancia ya que, según el pensador Emmanuel Lévinas (1906-1995), la negación de la paternidad puede significar, en realidad, la negación de la vida pluralista que debería ser propia del sujeto. Lévinas describe la especial calidad de ese pluralismo de/en la paternidad al sostener que «[y]o no *tengo* a mi hijo, yo soy, de algún modo, mi hijo»<sup>23</sup> (2008: 91). Lévinas definió el ser padre como «una multiplicidad y una transcendencia en el verbo existir, una transcendencia ausente incluso en los análisis existencialistas más atrevidos»<sup>24</sup> (2011: 72), y aseguró de la paternidad que esta «no es simplemente la renovación del padre en el hijo y la fusión del padre con él, también es la exterioridad del padre en relación con el hijo, un existir pluralista»<sup>25</sup> (2008: 92). De este modo, en el

<23> «I do not *have* my child; I *am* in some way my child».

<24> «A multiplicity and a transcendence in the verb to exist, a transcendence which is lacking to even the boldest existentialist analyses».

<25> «Is not simply the renewal of the father in the son and the father's merger with him, it is also the father's exteriority in relation to the son, a pluralist existing».

capítulo 128 de *Moby-Dick*, «The *Pequod* meets the *Rachel*» [El *Pequod* encuentra al *Raquel*], el capitán del navío *Raquel* le pide encarecidamente al capitán Ahab que, por favor, le ayude con su barco a rastrear la zona en búsqueda del cuerpo de su hijo, quien cayó al agua en las maniobras de persecución de una ballena. Ahab, a pesar de ser también-padre de un hijo, se niega a asistir a este padre desesperado. Al no facilitar la existencia pluralista del capitán del *Raquel* a través de la paternidad, por el hecho de no intentar salvar al muchacho, Ahab está al mismo tiempo cancelando su propio existir pluralista al negarse a una intervención ética desde la empatía que debería producir el hecho de que Ahab también tiene un hijo pequeño. De hecho, la naturaleza no pluralista de Ahab se verá confirmada en su capacidad de negar su vínculo con su propio hijo al optar por una carrera autodestructiva en persecución de la ballena. Así, en el capítulo 132, «The Symphony» [La sinfonía], el primer oficial del *Pequod*, Starbuck, intenta convencer al capitán Ahab de la locura de su empeño de seguir a la ballena blanca poniendo en riesgo la vida de toda la tripulación, y le suplica que piense que, como él mismo, Ahab también tiene mujer e hijo. Ahab, durante un breve instante, rememora a su hijo. Pero, en seguida, rechaza ese recuerdo y aparta su mirada de los ojos de Starbuck, al tiempo que reconoce que hay una fuerza más poderosa que él mismo que le obliga a actuar contra sus propios afectos y deseos, que es la fuerza de su propia obsesión «innombrable, inescrutable»<sup>26</sup> (Melville 2007: 476) por la ininteligibilidad de la ballena blanca.

En *Hijo de hombre*, por su parte, la enajenación producida por la incapacidad del sargento Crisanto Villalba de interpretar la naturaleza del Chaco resulta en su terrible indiferencia ante su propio hijo, Cuchuí, cuando el sargento regresa a casa tras tres años en el frente. Lo mismo le sucede al teniente Miguel Vera, quien, expuesto a la ininteligibilidad de la naturaleza del Chaco y a la incapacidad propia de interpretarla, reconoce su consecuente «incapacidad de amar» (2011: 405) y de vivir una vida pluralista a través de la paternidad; a una primera posible paternidad frustrada, la del soldado Niño Nacimiento González (Pesebre), de quien afirma «[p]udo ser hijo mío» (275) le sigue una segunda posible paternidad también cancelada cuando, ya convertido en alcalde, implica al inocente niño Cuchuí, también a su cargo, en el horror de su suicidio.

#### 4. La interpretabilidad del ser humano en *Moby-Dick* y en *Hijo de hombre*

El punto final de confluencia entre estas dos novelas es el hecho de que, a pesar de la desolación de la ininterpretabilidad de la naturaleza que conduce a los personajes de ambos textos a cancelar la vida pluralista, tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre* hallamos escenas de esperanza que radican en la posibilidad del ejercicio de interpretabilidad de otro ser humano, por parte del personaje

enajenado. Tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre* los seres humanos, a diferencia de la naturaleza, sí resultan interpretables, y la corporalidad humana devuelve significado, a diferencia de la materialidad de una naturaleza indiferente. Así, en *Moby-Dick*, incluso un sujeto tan aparentemente «ilegible» por el narrador y por el resto de la tripulación como Queequeg, cuyo cuerpo samoano tatuado con otros códigos, y cuyas sorprendentes acciones cuesta entender, ya que obedecen a una cultura en las antípodas de la occidental de mediados del diecinueve es, sin duda, interpretable y significativo, puesto que, según Ismael, «no se puede esconder el alma»<sup>27</sup> (2007: 61). E incluso otro personaje tan aparentemente ilegible por cerrado en sí mismo como Ahab puede resultar interpretable, ya que sus pensamientos están trazados en su frente por algún «lápiz invisible»<sup>28</sup> (187). El propio Ahab es consciente de que su única esperanza de salvarse de su ciega monomanía por la ballena blanca radicaría en observar a un ser humano en vez de a la inescrutable naturaleza. Ahab sabe, por ejemplo, que la indiferencia absoluta se encuentra en la blancura de la ballena, mientras que la diferencia que puede llenar su vida de significado se encuentra en el joven marinero Pip, al que confiesa: «[e]n ti, pobre muchacho, está aquello que siento que es la mayor salvación para mi enfermedad»<sup>29</sup> (466). Resulta significativo que, como señala Sharon Cameron, «el posterior rechazo a Pip (su rechazo a la relación) tiene consecuencias mortíferas» (1981: 578). Ahab también sabe que, si hubiese mirado a los ojos de Starbuck, esa mirada le podría haber salvado —a él y a la tripulación— de la muerte segura hacia la que se dirigen por su ciega obsesión con lo inescrutable de la naturaleza. De hecho, en el capítulo 132 («La sinfonía»), ya citado, Ahab grita: «¡A mi lado! ¡Ven a mi lado, Starbuck!; déjame que mire en el interior un ojo humano; es mejor que mirar al mar o al cielo, mejor que mirar a Dios [...] ése es el cristal mágico, compañero; veo a mi mujer y a mi hijo en tu ojo»<sup>30</sup> (476). Para desgracia de Starbuck y del barco *Pequod*, sin embargo, y a pesar de que Starbuck le pide al Capitán que le siga mirando a los ojos para que el recuerdo de su mujer y su hijo le haga tomar rumbo a casa, Ahab aparta su mirada y la dirige deliberadamente al espejo indiferente de un océano inescrutable.

También en *Hijo de hombre*, a su vez, el ser humano es legible e interpretable ya que, como un personaje les comenta a sus vecinos, en relación con el enajenado Crisanto Villalba, «¿[!]e vieron la cara? ¡Una cara muerta! El cristiano no puede esconder la desgracia cuando le come por dentro» (2011: 391).

## 5. La esperanza

La esperanza consiste, tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre*, en apartar la mirada de una naturaleza indiferente al sufrimiento humano y verterla sobre un ser humano legible que ofrezca claves interpretativas abiertas a una existencia pluralista. En *Moby-Dick*,

<27> «You cannot hide the soul».

<28> «invisible pencil».

<29> «There is that in thee, poor lad, which I feel too curing to my malady».

<30> «Close! stand close to me, Starbuck!; let me look into a human eye; it is better than to gaze into sea or sky; better than to gaze upon God [...] this is the magic glass, man; I see my wife and my child in thine eye».

<31> «In token of my admiration for his genius, this book is inscribed to Nathaniel Hawthorne».

<32> «A sense of unspeakable security is in me this moment, on account of your having understood the book. [...] Whence come you, Hawthorne? By what right do you drink from my flagon of life? And when I put it to my lips —lo, they are yours and not mine [...] I shall leave the world, I feel, with more satisfaction for having come to know you. Knowing you persuades me more than the Bible of our immortality [...] The divine magnet is in you, and my magnet responds. Which is the biggest? A foolish question —they are *One*».

la única posibilidad de salvación la representa Ismael —que es, ciertamente, el único personaje que sobrevive— quien, gracias a la apertura de su mirada a la generosidad inherente de Queequeg, vive para narrar lo que habría sido, de no ser por él, un evento inenarrable e inenarrado, otra «carta muerta» enfrentada a los muros ciegos y muertos de un océano indiferente que seguirá meciéndose como lo hacía hace cinco mil años. En *Hijo de hombre* será el personaje de Salu'í quien se salve de lo inenarrable, si bien no sobreviviendo, por lo menos sí «naciendo de nuevo» (2011: 355) por el hecho de interpretar a Kiritó y estar a su lado, sabiéndose realmente renacer al sentirse «vencida por el precio de su propia felicidad» (356).

Deseo concluir este ensayo con la pregunta final que, de hecho, motivó el ejercicio de establecer una conversación entre *Moby-Dick* e *Hijo de hombre*: ¿cómo, a pesar de dedicar estas novelas, prácticamente en su totalidad, al horror de la ininterpretabilidad y de la indiferencia de la naturaleza frente al sufrimiento humano, tanto Melville como Roa Bastos compatibilizaron ese análisis con la voluntad de abrirle un espacio, si bien breve, al potencial redentor de las relaciones intersubjetivas? Tal vez tan solo podamos especular que el Herman Melville que escribió *Moby-Dick* a lo largo de 1850 vivió esos meses con la alegría de leer e interpretar a su amigo y vecino Nathaniel Hawthorne, a la vez que albergaba esperanza de ser leído por él, como queda demostrado en las cartas de admiración y de profundo afecto que le envió mientras escribía *Moby-Dick*. Melville, quien dedicó la novela «en muestra de mi admiración por su genio, este libro está dedicado a Nathaniel Hawthorne»<sup>31</sup>, recibió a su vez una carta de Hawthorne en la que el ya consagrado escritor expresaba su sincera admiración por *Moby-Dick*. A su vez, en su respuesta a esta carta de alabanza, un emocionado Melville escribió:

Una sensación de seguridad inenarrable me posee en este momento por el hecho de que hayas entendido el libro. [...] ¿De dónde vienes, Hawthorne? ¿Con qué derecho bebes del frasco de mi vida? Y cuando la dirijo a mis labios —fíjate, son los tuyos y no los míos. [...] Siento que me iré de este mundo con más satisfacción por haber llegado a conocerte. El conocerte me convence más que la Biblia de nuestra inmortalidad [...] El imán divino está en ti, y mi imán responde. ¿Cuál es el más grande? Pregunta ingenua —son *Uno*<sup>32</sup> (1993: 212-213; énfasis en el original).

Por su parte, Roa Bastos era un escritor con fe inquebrantable en la condición humana. Esta fe emerge casi incontrolablemente incluso en los momentos más terribles de *Hijo de hombre*, como cuando en pleno campo de batalla el narrador observa a un niño, Alejo, y afirma: «[e]ngendrado por el estupro, estaba allí sin embargo para testimoniar la inocencia, la incorruptible pureza de la raza humana, puesto que en él todo el tiempo recomenzaba desde el principio» (2011: 236). Y esa fe inquebrantable es la que se deduce de este análisis que Roa Bastos efectúa sobre su propio proyecto vital y literario:

La imagen del escritor, como la de un hombre solitario volcándose íntegramente en las tareas desde lo hondo de sí, pero haciéndose

solidario de los demás, proyectándose hacia lo universal, con valor, sin claudicaciones, con irreductible fe en la condición humana, en lo que ella tiene de permanente y perfectible, es la aspiración que da cierta consistencia al oscuro fantasma llamado Augusto Roa Bastos (cit. en Tovar, 1993: 35).

Tal vez esa imagen, ese deseo de proyección hacia lo universal y esa irreductible fe en la condición humana nos pueden ayudar a entender por qué la novela favorita de Augusto Roa Bastos sería, siempre, la gigantesca *Moby-Dick*.

## Bibliografía citada

BADO, L. y ZÁRATE, J. «Estamos vivos, no somos colonia ni de Brasil, ni de Argentina» en *Revista Y*, <<http://revistay.com/roa-bastos-estamos-vivos-no-somos-colonia-de-brasil-ni-de-argentina/>>, [26/10/2023].

CAMERON, S. (1981): «Ahab and Pip: Those are Pearls that Were His Eyes», *ELH*, vol. 48, 3, 573-593.

DICKINSON, E. (2008): *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Johnson, T. H. (ed.), Boston, Nueva York y Londres: Little, Brown and Company.

KARCHER, C. (1994): «Herman Melville» en Alberti, J. (ed.), *Instructor's Guide for the Heath Anthology of American Literature*, Lexington, MA: Heath, 278-298.

LEHNERDT, U. (1968): «Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo cristiano y social», *Revista iberoamericana*, vol. XXXIV, 65, 67-82.

LÉVINAS, E. (2008): *Time and the Other*. Cohen, R. A. (trad.), Pittsburgh: Duquesne University Press.

LÉVINAS, E. (2011): *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*. Cohen, R. A. (trad.), Pittsburgh: Duquesne University Press.

LÓPEZ, L. (2015): *Beyond the Walls. Being with Each Other in Herman Melville's Clarel*, València: Publicacions de la Universitat de València,

MELVILLE, H. (1984): *Pierre, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd*, Nueva York: The Library of America.

MELVILLE, H. (1989): *Journals*. Hayford, H., Parker, H., y Transelle, G. T. (eds.), Evanston y Chicago: Northwestern University Press y The Newberry Library.

MELVILLE, H. (1993): *The Writings of Herman Melville. Volume Fourteen: Correspondence*. Horth, L. (ed.), Evanston y Chicago: Northwestern University Press y The Newberry Library, 188-194.

- MELVILLE, H. (2002): «Hawthorne and His Mosses» en Bryant, J. (ed.), *Tales, Poems, and Other Writings*, Nueva York: The Modern Library, 47-62.
- MELVILLE, H. (2007): *Moby-Dick*. Bryant, J y Springer, H. (eds.), Nueva York: Pearson Longman.
- ORTEGA, A. (2002): «Augusto Roa Bastos y el sentido trágico de la vida humana en sociedad», en *Hombres del país de la luna*, Quito: Libresa, 9-29.
- PARDES, I. (2008): *Melville's Bibles*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- POE, E. A. (1989): «The Poetic Principle» en *The Norton Anthology of American Literature*, Vol. 1, 3ª ed., Nueva York: Norton & Company, 1467-1484.
- ROA BASTOS, A. (2011): *Hijo de hombre*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- THOREAU, H. D. (2012): *The Portable Thoreau*. Cramer, J. S. (ed.), Nueva York: Penguin.
- TOVAR, P. (1993): *Augusto Roa Bastos*, Lleida: Publicacions de la Universitat de Lleida.

# #31

## MONTAJES VEGETALES: EJERCICIOS DE POSTPRODUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN EN EL POEMARIO *TEORÍA DEL POLEN* DE VICTORIA RAMÍREZ

Natalie Israyy C.

*Pontificia Universidad Católica de Chile*

<https://orcid.org/0000-0002-0139-4262>

Artículo || Recibido: 22/11/2023 | Aceptado: 24/05/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.14

[nmisrayy@uc.cl](mailto:nmisrayy@uc.cl)

Ilustración || ©Júlia Sanchón Soler, *Unruly Palm Tree*, 2017 – Todos los derechos reservados  
Texto || ©Natalie Israyy C. – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de  
Creative Commons





**Resumen** || El poemario *Teoría del Polen* de Victoria Ramírez, publicado en 2021, plantea a través de ejercicios de postproducción una forma de representación de lo vegetal que es visible a través de montajes dentro de la obra. En ella se observan los fragmentos de citas e imágenes que se intercalan con poemas en verso y prosa, los que, a su vez, varían entre formas líricas y otras de carácter más bien informativo. El montaje elaborado por Ramírez permitiría levantar un discurso político y dar espacio a las corporalidades vegetales para manifestar su capacidad de agenciamiento. La lectura en esta ocasión propone que, a pesar de la propuesta de Ramírez, se produce un problema en la representación en este gesto, puesto que tal agenciamiento estaría truncado precisamente por el ejercicio de representación al estar *dichas por otro*, una voz humana. Bajo esta perspectiva, las plantas no tendrían capacidad íntegra de agenciamiento en el espacio literario.

**Palabras clave** || Plantas | Subalternidad | Agenciamiento | Representación

### **Muntatges vegetals: exercicis de postproducció i representació en el recull de poemes *Teoría del polen* de Victoria Ramírez**

**Resum** || El recull de poemes *Teoría del Polen* de Victoria Ramírez publicat el 2021, planteja a través d'exercicis de postproducció una forma de representació d'allò vegetal que es fa visible a través de muntatges dins de l'obra. En aquesta s'observen els fragments de cites i imatges que s'intercalen amb poemes en vers i prosa, els quals, a la vegada, varien entre formes líriques i altres de caràcter més aviat informatiu. El muntatge elaborat per Ramírez permetria aixecar un discurs polític i donar espai a les corporalitats vegetals per manifestar la seva capacitat d'agenciament. Tanmateix, es produeix un problema en la representació en aquest gest, ja que aquest agenciament es troba truncat precisament per l'exercici de representació havent estat *dites per un altre*, una veu humana. Sota aquesta perspectiva, les plantes no tenen capacitat íntegra d'agenciament en l'espai literari.

**Paraules clau** || Plantes | Subalternitat | Agenciamient | Representació



**Plant Assemblages: Exercises of Post-production and Representation in the Poetry**  
Collection *Teoría del polen*, by Victoria Ramírez

**Abstract** || The collection of poems *Teoría del polen*, written by Victoria Ramírez and published in 2021, presents a series of exercises of post-production that call into being a form of representation of plants that is visible through assemblages within the literary text. These can be observed in fragments of quotes and imagery that are interspersed between poems in verse and prose, and their forms of presentation vary, in turn, between the lyrical and forms closer to the informative. The assemblage opens up the possibility for political discourse and gives space to the corporeality of plants to show their capacity for agency. However, a problem of representation arises in this gesture, since such assemblage would be truncated precisely by the exercise of representation when it is said by another, a human voice. From this perspective, plants would not have a full capacity for agency in the literary space.

**Keywords** || Plants | Subalternity | Agency | Representation

## 0. Introito

Los actuales problemas medioambientales, que han afectado a nuestro planeta y que se han agudizado en el último tiempo, han llevado a científicos de diversas áreas a investigar formas de reducir el impacto del cambio climático en las vidas, particularmente las humanas. Se ha intentado involucrar a diversos países en cumbres y congresos para pensar en cómo disminuir emisiones contaminantes o mejorar políticas públicas para el cuidado de la Tierra. También se ha incorporado a conglomerados de especialistas de distintas áreas, entre ellos a economistas; no solo porque *todas las disciplinas deben estar comprometidas con esta causa tan importante* dada la urgencia de la crisis de contaminación, sino porque el modelo económico capitalista instalado desde la revolución industrial y que ha evolucionado hacia el neoliberalismo es uno de los principales problemas. Tal como ha destacado Mark Fisher en *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (2016) y parafraseando a su vez a Frederic Jameson, al parecer es más fácil pensar en el fin de la humanidad antes que en el fin del capitalismo. El problema es mayormente político y económico.

En el poemario *Teoría del polen* (2021), Victoria Ramírez proyecta escenarios donde las plantas parecieran tener agenciamiento a fin de devenir en especie superior, desplazando a la figura humana que se ha posicionado históricamente sobre una pirámide sostenida por los mundos mineral y vegetal. Mediante mecanismos de montaje intercala en verso y prosa estudios botánicos, sexualidad vegetal y denuncia política contra el antropocentrismo y los efectos del neoliberalismo. Se postula que a través de ejercicios de postproducción (Nicolás Bourriaud, 2004), la obra *Teoría del polen* se propone como dispositivo de denuncia frente al extractivismo neoliberal y al antropocentrismo, el que ha dejado a las especies vegetales en una condición de inferioridad y servilismo, mientras que la obra apuesta, finalmente, por un agenciamiento vegetal. Ahora bien, vale preguntarse en una primera instancia por esta tal dimensión política mediante la cual se inscribe la denuncia.

Parafraseando a Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible. Estética y política*, no resulta extraño que el arte como *tekné* manifieste en ocasiones una pulsión anárquica que, a nivel de discursos y dispositivos, cree momentos políticos. Precisamente son estos momentos políticos asociados a lo anárquico los que buscan generar igualdad y romper así con el régimen estético, aquel asociado al privilegio y distanciado de lo comunitario. Lo común es aquello visibilizado a través del reparto de lo sensible: el lugar en que se juega la política y, «la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo» (Rancière, 2012: 10). Con esto, cabe aquí destacar aquellas manifestaciones artísticas literarias que de una u otra manera quiebran al régimen estético y evidencian lo sensible visibilizando la existencia de un común.

Se habla de obras políticas en el pleno sentido de lo que Rancière propone en su estudio, que emergen en la escena a partir de una serie de propuestas que plantean denuncias<sup>1</sup>. Se ha puesto atención sobre una obra que en el aquí y el ahora levanta la figura de uno de los eslabones fundamentales en el funcionamiento de la vida: las plantas. Emergen cuestionamientos sobre la propuesta de *Teoría del polen* y lo que formula Rancière: ¿qué se puede decir sobre las plantas? ¿cuáles son las cualidades que expone Ramírez en cuanto a la politización de lo vegetal?

Para dar un desarrollo pertinente a estas preguntas, a continuación se revisarán los principales ejercicios de postproducción observados en *Teoría del polen*, en cuanto a reciclaje de teorías y a selección de mecanismos de montaje de la autora y del discurso de la voz lírica que emerge en el poemario. Luego se establecerá el modo en que la vegetación tiene agenciamiento y la construcción de imágenes que la poesía de Ramírez utiliza para resignificar a las plantas y, a través de esta resignificación, politizarlas denunciando al modelo extractivista. Finalmente, se revisará el rol que cumplen estas agencialidades vegetales y si pueden hablar por sí mismas.

## 1. Reciclaje de teorías

Lo que Nicolas Bourriaud propone en *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* es un concepto que funda su pensamiento. Este historiador del arte recoge la figura de Duchamp y el arte de apropiación como parte de una cultura de uso en el que se reutilizan los signos preexistentes. Esta apropiación «es en efecto el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica» (Bourriaud, 2004: 24). Para Bourriaud, el proceso de selección ya es un gesto de producción y luego el montaje corresponderá al paso a la postproducción, ejercicio en el que se echa mano de formas ya producidas, y que consiste en «inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarlo como una forma autónoma u original» (13).

Ahora bien, ¿de qué manera esto es perceptible en *Teoría del polen*? La obra es una especie de collage discursivo en el que se intercalan poemas en prosa y poemas en verso, citas, referencias y alusiones que vienen desde el ámbito científico para hablar de las plantas y su relevancia en la vida misma. Aquí la postproducción es una metodología de trabajo en la que se parte desde la pregunta sobre *qué se puede hacer con o cómo elaborar sentido*.

Esto se responde en el montaje de estos elementos que están situados en el poemario de forma alterna. A través de tres grandes subdivisiones (inflorescencia, polinización y fecundación), la autora urde un entramado discursivo que hace aparecer un escenario en el

<1> La forma en la que obras como *Mugre rosa* (2020) de Fernanda Trías aborda el colapso industrial y sus efectos en el ecosistema natural y urbano de un Uruguay distópico, ofrece a nivel de régimen poético una manera de hacer, de ver y de juzgar a través de la verosimilitud de la ficción (o ciencia ficción para ser más precisos). Caso similar es el de la novela *El vasto territorio* (2021) de Simón López Trujillo y la crisis que detenta a partir de la explotación de la industria maderera y sus efectos sobre las subjetividades.

que se posicionan los diferentes elementos que se reúnen en torno al tema que plantea: plantas, estudiosos de las plantas y aquellos que las explotan para beneficiarse económicamente de su producción.

Los signos que maneja la autora en cada caso van variando. En las expresiones poéticas hay ausencia de puntuación, escritura en verso, escisión de preposiciones o conjunciones explicativas:

si un zorzal tiene  
frondosidad  
lombrices

altos árboles  
un canto propio

si una cría  
timidez

pesar (Ramírez, 2021: 28).

Se percibe aquí esta falta de elementos ya mencionados que le otorgan al ritmo un quiebre, una especie de movimiento cortado por la enumeración descriptiva de la escena. Por el contrario, para la inserción de datos más bien científicos o asociados a estudios de investigadores, la signicidad y tono discursivo cambiará a uno más bien informativo, cambiando inclusive la estructura del texto al preferir para estos fragmentos el formato de prosa justificada en la página:

Cada especie tiene una forma determinada de propagación para asegurar la sobrevivencia. Las semillas de araucaria se recolectan en marzo y abril, para luego sembrarse en sustrato de corteza de pino. Las semillas de avellano se siembran en invernadero y su germinación dura cuatro meses. Las semillas de ruil se recolectan en febrero y se remojan en solución de ácido giberélico por un día. La pasionaria, en cambio, se remoja en agua tibia y se siembra de inmediato sobre una combinación de tierra y arena. Su germinación mejora al verter el jugo y la pulpa del fruto fresco. Están hechos el uno para el otro. El ácido del jugo rompe la cubierta de la semilla.

Fig. 1 (Ramírez, 2021: 37)

En este punto queda expuesto el manejo de una jerga específica relacionada con la botánica y traída al poemario en forma de información, como en «Las semillas de araucaria se recolectan en marzo y abril, para luego sembrarse en sustrato de corteza de pino» (2021: 37), presentación de datos que es necesaria para entender la relación y comprensión del mundo de las plantas con el de los humanos y otros animales, en un tono explicativo y en un formato incluso asociado a otro espacio de publicación. Esto marca una diferencia clave en los modos de enunciación presentes en el poemario, de modo que se notará uno mayormente técnico o científico, cercano a la divulgación;

el que estará yuxtapuesto con una enunciación más bien lírica, por medio de la inserción de elementos líricos a modo de repeticiones que dan sonoridad a los versos, en este caso, las semillas.

Otro ejercicio de montaje de postproducción es la integración de una cita del científico sueco Carl von Linneo quien en el siglo XVIII propuso la idea de que «ciertas especies vegetales soñaban» (2021: 30).

«Me he percatado de una ley curiosa: las hojas manifiestan una tendencia que se representa en la parte aérea de la planta, en las raicillas y en los tallos que logran afianzarse. Ya de noche, las hojas adoptan la posición que tenían cuando eran brotes, como un adulto que intenta regresar a su fase de feto. Se vuelven un pequeño saco, recordando la forma de guisantes cubiertos. A veces simulan un abanico, una caja o un ataúd, volviendo en la hora del sueño a la posición fetal. Si este método que describo hace dormir a una planta, la pregunta por el sueño es consecuente, e indagar en ella es como hacerlo en una piedra significativa. Pero una piedra es piedra hasta que alguien dice lo contrario».

*Somnus plantarum*

Fig. 2 (Ramírez, 2021: 34)

A esta cita que destaca las observaciones y conjeturas del botánico sobre la disposición de las plantas para dormir de noche también se añade la decisión de instalar en el poemario la imagen de la propuesta de von Linneo sobre su *Somnus plantarum*: una especie de reloj floral con el que dio a conocer su controversial teoría en 1755. Esta imagen (que en el libro ha invertido los colores del grabado original, dándole un fondo negro), viene a respaldar la idea del científico de que las plantas reposan, duermen y cumplen con un ciclo particular:



Fig. 3 (Ramírez, 2021: 31)

En «Esquejes que vuelven a brotar» (2022), Daniela Catrileo, destaca precisamente que aquí accedemos a «un montaje de poemas, aforismos y citas de quienes han entregado su vida a los seres que crecen hacia la luz del sol»<sup>2</sup>. La idea del montaje propio de la postproducción propuesta por Borriaud es clara. Entonces, pareciera que para la pregunta sobre *qué se puede hacer con o cómo elaborar con sentido* la representación del mundo vegetal, Victoria Ramírez opta por elaborar un cuidado montaje no de voces que hablan por sí mismas en torno a la vegetación, sino más bien, escoge la vía de la evidencia, del uso de la tercera persona que expone y juzga desde la distancia, que también observa a estas otras, las plantas. Se da una mixtura de elementos: la repetición del concepto de *semilla* es parte del lirismo propio del poema, mientras que el formato y la entrega de datos conecta con lo informativo, aquello que se quiere decir de lo vegetal.

Es importante no confundir el concepto de postproducción con el de intertextualidad, ya que la propuesta de Borriaud va más allá, apela más bien al *qué se puede hacer con*, es decir, *cómo elaborar sentido* a partir de la inscripción de la obra de arte en tal o cual red de signos y significaciones. En este ejercicio de reutilización de las formas se resignifican signos y/o significantes, que es, precisamente, el ejercicio de Ramírez, porque no solamente representa al mundo vegetal para reproducir discursos botánicos legibles en otros medios,

<2> En la revisión de reseñas de este texto, así como en entrevistas de la misma autora, queda en evidencia la voluntad de postproducción en tanto se habla explícitamente de montajes y de decisiones post escriturales que van de la mano con el resultado visible del poemario

sino que en la elección sobre qué decir, mueve una obra mixta que integra lo lírico y lo informativo para producir a su vez un panorama amplio sobre la realidad de las plantas.

Finalmente, ¿qué teorías están siendo recicladas en el discurso? La autora ha dado algunos nombres, como el del botánico italiano Stefano Mancuso, quien también ha hecho el ejercicio de politizar al mundo vegetal<sup>3</sup>. Ramírez referencia datos históricos que dan una mirada sobre la evolución de los estudios botánicos y sus clasificaciones e intentos por entender a las plantas: parte con Aristóteles y deambula por los estudios de autores como Erasmus Darwin, Charles Darwin, Carl von Linné, Jean Comandon, Pierre de Fontaine y otros, añadiendo también datos de observaciones hechas durante el siglo XX o también formas en que las plantas se reproducen y existen en el mundo; en una especie de reprogramación de obras ya existentes.

## 2. Mecanismos de montaje

En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), Cristina Rivera Garza postula la idea de que el ejercicio de reescritura en el que «un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación» (267) expone sus propios mecanismos de transmisión, lo que devela una «práctica productiva y relacional» (268). La reescritura actualiza y hace volver elementos otros tal como sucede en el poemario de Ramírez con Darwin y von Linné. Ahora bien, para la autora mexicana es importante que la escritura no solo se apropie, sino que más bien se desapropie, colectivizando así la práctica de los escritores. La propuesta de Victoria Ramírez recicla teorías y ensambla modos de enunciación, pero ¿intenta «desposeerse del dominio sobre lo propio» (Rivera Garza, 2013: 270)? Esto no es visible. El asunto queda en el ejercicio de postproducción y reescritura. Con esto, es posible iniciar un análisis en términos de postproducción y apropiación, en tanto ocurre aquí la voluntad de inscribirse en el interior de una red específica de signos y significantes: *teoría y polen*. Sin embargo ¿de qué manera un poemario podría inscribirse como teoría?

Se instalan en el título dos elementos que se contraponen: por un lado, la teoría, es decir, una forma de ver la realidad y determinar interpretaciones de esta, el resultado de un proceso humano y cartesiano. Esta teoría se asocia a través de la preposición *de* al polen, aquello que pertenece exclusivamente a las plantas y que es parte de su particular sistema reproductivo. En efecto, el uso del término polen funcionaría de forma metonímica para referirse a esa parte que da cuenta del todo: al ser el polen netamente vegetal, la alusión es a toda la botánica.

Desde estos conceptos asociados, aparece un primer mecanismo que interpela a lectores y lectoras en el principal paratexto: se considera que aquí hay dos elementos contrarios y a la vez complementarios, develados en la escritura y reescritura mixeada de esta obra que, como ya se ha visto, recicla elementos de otros discursos/textos,

<3> Mancuso propone la idea de una soberanía botánica en su libro *La Nación de las Plantas* (2020), donde redacta a modo de *Constitución* una serie de artículos que pasan a ser parte de supuestos decretos dados por el comportamiento de las plantas.

formulando una propuesta para entender aquel elemento mínimo que permite la propagación de ciertas especies vegetales, con todo lo que ello implica.

En los escritos internos se halla un segundo mecanismo que es el uso de la tercera persona gramatical desde donde se enuncia. Cada texto dentro del poemario manifiesta la ausencia de un yo o incluso la interpelación a un tú. Lo dicho carece de una individualidad y es más bien una voz no ubicua, que a veces domina la historia de la botánica como ciencia que se acerca a lo vegetal, luego como ente observador del paisaje y de las plantas situadas en él o como agente de denuncia ante la extracción y daño de recursos vegetales para el beneficio de unos pocos:

hay criterios  
niveles de explotación  
especies introducidas  
contaminantes  
competidores  
parásitos  
  
hay categorías  
en peligro  
vulnerable  
extinta  
fuera de peligro  
sin información (Ramírez, 2021: 52).

De esta manera, la voz enunciadora no manifiesta posesión alguna o relación directa con el plano vegetal, lo que está marcado por el uso del verbo *hay*, lo que existe por sí mismo, sin persona que ejecute la acción. Observa, sabe, expone y enjuicia, y el lugar desde donde habla sigue un ritmo entrecortado de versos breves que concuerda con la naturaleza sufriente, pero se esconde tras la impersonalidad de la tercera persona. Está distanciada de lo vegetal, parece ser ajena a todo lo dicho dentro del texto: la teoría del polen no le pertenece. Lo que importa es la reescritura de estudios y descubrimientos que van en función de levantar la imagen de las plantas como seres vivos inteligentes y sensibles.

Siguiendo en esta lógica de mecanismos gramaticales y del sentido, es dable tomar la repetición, figura retórica que le permite a la voz del poemario otorgar un sentido de urgencia y esperanza a la denuncia política interna. Mediante la fórmula «aún es posible», quien enuncia declara una temporalidad y la viabilidad para hacer algo. Es en este punto donde montaje y voluntad de denuncia se cruzan, aunque es una voluntad inacabada.

El enunciado que se manifiesta en al menos diez estrofas en diferentes momentos del montaje se compone de un adverbio temporal, aún, entendible también como *todavía*, el que involucra una dimensión del tiempo interesante para la propuesta ya que el *aún* involucra un pasado que se limita hasta el momento en que se está enunciando. Este adverbio modifica la temporalidad del verbo ser conjugado aquí como es, el que marca ese presente desde el que se habla. Luego se



da paso al adjetivo posible, que apela a aquello que tiene futuro. Es decir, con esta frase que reaparece constantemente en el mensaje, se abre un mecanismo temporal que, desde lo gramatical, permite ingresar al conocimiento de aquellas especies vegetales que han sido desaparecidas, a eso que queda después de la intromisión y explotación humana de los ecosistemas:

aún es posible ver  
silenes tormentosas  
flores de chocolate  
pinos Wollemi  
cycas espinosas  
palos rosa de Madagascar  
araucarias volcánicas  
normanias (Ramírez, 2021: 11).

Queda marcado en su discurso una incerteza en la esperanza. A esto se suma que después de la fórmula «aún es posible», la voz del poemario realice una enumeración de especies vegetales, como la observada en el extracto anterior. Generalmente especies que pertenecen a ecosistemas endémicos o en vías de extinción. En otras ocasiones, la voz añade elementos del paisaje que persisten ante la crisis climática o que incluso son parte del problema:

aún es posible ver montañas  
nubes sobre cumbres punzantes  
es posible ver veleros amarillos  
adolescentes a la rastra en trajes de baño  
por un motor que deja migajas sobre las olas  
niños que juegan pulcros sobre la arena  
que construyen canales para que pase el mar [...] (2021: 23).

Otros mecanismos gramaticales se usan de forma atomizada, sin embargo, todas las repeticiones y enumeraciones tienen una dirección política. Esto quiere decir que tanto el uso de la fórmula «aún es posible», como la aparición de otros elementos gramaticales («no es posible» o el uso del *si* que denota condicionalidad), están en función de algo más relevante en este montaje, que es resignificar la imagen de las plantas y las amenazas humanas que estas sufren.

Es así como, mediante mecanismos de transmisión retóricos y gramaticales, se lleva a cabo el montaje discursivo en *Teoría del polen*, que desde el mismo texto apuesta por el uso de una tercera persona impersonal que aborda lo que ve y lo que puede decir al respecto, muy en la línea de lo que la política en el arte es para Jacques Rancière. *Teoría del polen* produce escenarios donde lo vegetal aparece no solo para ser observado, sino también para ser politizado, intelectualizado y problematizado. El ejercicio de postproducción de Victoria Ramírez nos deja un collage de poesía, estudios botánicos, historia y denuncia, que nos reclama sutilmente la necesidad de ser agentes activos por la causa vegetal.

### 3. Sensibilidad de los cuerpos vegetales

Volviendo a la voz impersonal del poemario, es necesario establecer el lugar de enunciación de esta entidad. Pareciera ser que esta tercera persona que observa, que intenta exponer y denunciar, está fuera del escenario montado y que, más bien, es testigo o archivadora de todo lo visto/leído/expuesto. Se sabe sobre su ubicación y acción al decir: «Al observar con detención se llega a ciertos signos. Las plantas crecen hacia la luz, sin importarles torcerse o deformarse» (2021: 9). Este alguien que observa se concentra en ellas, las otras; esos, los paisajes y lo que dijeron estos, los botánicos; pero también es posible notar su compromiso con la causa vegetal desde el rol de testigo/archivadora:

hacerse cargo  
de las imágenes  
confiar con plenitud  
en los registros  
  
decir las cosas  
tal cual suenan  
una especie  
se extingue (Ramírez, 2021: 45).

¿Qué es este «hacerse cargo», «confiar en los registros» y «decir las cosas», si no tomar posición frente a lo visto/leído/oído? ¿Qué es toda la enunciación lírica y política sino la necesidad de este decir frente a la catástrofe botánica? ¿No es acaso la construcción de este collage un intento de superación del concepto de representación y pretende ir más allá de lo puramente lingüístico?

En «La imagen intolerable», capítulo presente en *El espectador emancipado*, Jacques Rancière discurre precisamente sobre el problema de la representación vista solo como acto de dar equivalencia. Imágenes y palabras serán «formas de redistribución de los elementos de la representación» (Rancière, 2012: 97), las que permitirán politizar a partir de las relaciones dadas en el movimiento de la redistribución.

Como se ha visto, todo el ejercicio de postproducción de *Teoría del polen* es parte de esta forma de representación activa donde los elementos interactúan en otros formatos (la poesía) y otros mecanismos (retórica, gramática). De hecho, dentro de los resultados dados por esta movilidad interna de las imágenes en el poemario es que se puede comenzar a hablar aquí de un agenciamiento particular, ya que se levanta la figura de las plantas para otorgarles un rol activo dentro de la vida y del imaginario humano antropocéntrico. Esto significa que se rompe con la imagen intolerable construida por el intenso humanismo que desde la razón ha puesto al animal humano en la cima de una jerarquía hecha por la misma humanidad. ¿Qué es esta imagen intolerable en torno a lo vegetal? Se dice en *Teoría del polen* que:

Erasmus Darwin, abuelo de Charles Darwin, publicó en 1789 su libro de poemas *The Botanic Garden: The Loves of the Plants*, donde describió la sexualidad de las plantas. Se enfocó en una flor azul llamada Clitoria. Durante su vida cultivó un jardín ornamental cerca de su casa, en el que intentó probar sus teorías. Cinco años después publicó *Zoonomia or the Laws of Organic Life*, que fue un escándalo político y religioso. En 1859 se publicó *El origen de las especies* (Ramírez, 2021: 48).

Lo que fue un escándalo político y religioso no es más que el resultado cultural de una mirada sobre la sexualidad humana, lo considerado moralmente correcto e incorrecto que luego es trasladado a otros ámbitos. A través de los siglos la imagen de las plantas quedó desplazada a los espacios decorativos en jardines y parques, a su resguardo en reservas, al uso medicinal o al estudio específico de estas en espacios científicos. En el lenguaje coloquial, aun lo vegetal se ha entendido como pasividad, inactividad. Pero esto no puede estar más alejado de lo que en verdad ocurre<sup>4</sup>.

La realidad es que las plantas son cuerpos inteligentes que sienten y actúan<sup>5</sup>. Así, la voz que enuncia les confiere a las plantas un cierto agenciamiento<sup>6</sup> que permite reconocer en ellas ciertas acciones que intervienen colectivamente en el mundo. La enunciación propone desmarcarse de los primeros postulados en torno a las plantas, para luego acercarnos a una nueva idea sobre ellas:

Bajo la mirada aristotélica las plantas fueron casi objetos, estantes o cuadros salpicados de alma vegetativa. Pero al adentrarse en las semillas de rosas, tulipanes y hortensias fue posible ver los efectos en la fibra humana y la manera en que la carne blanda de la planta se volvió diente y quijada. Entonces fue difícil olvidar la firmeza de un ciprés y la eficacia con que robles, olmos, cedros y nogales resistieron cien frutos colgando. Como si el alma fuera eso: un aroma prensado y endurecido por el tiempo (Ramírez, 2021: 12).

Pensar en clave de agenciamiento, a saber, en «sistemas de relaciones entre elementos materiales que tienden ya a repetirse ya a diferenciarse y transformarse. Esta lógica de los cuerpos daría lugar a una “formalización de contenido”, que daría el esbozo de las interconexiones y ensambles materiales» (Heredia, 2014: 95), nos abre la posibilidad de entender las motivaciones de lo expuesto por la voz que enuncia.

La obra quiere resignificar a las plantas como cuerpos autónomos y colectivos, que se escapan a toda imagen intolerable que las cosifica para potenciar su carácter de adorno o funcionalidad alimenticia. La imagen más bien es grotesca y perturba a quienes van descubriendo las verdades de las plantas: «durante el sueño la imagen coagulada los inquietó. En el video acelerado vieron la reverencia y también la altanería del mundo vegetal. Entendieron el tránsito esmeralda de la clorofila, el polen enroscado como caracol» (Ramírez, 2021: 14).

En el poemario, al igual que en el *De Natura Florum* (1971) de Clarice Lispector, las plantas no son inocentes: son violentas, reaccionarias, rebeldes. Los cuerpos de las plantas son todo órgano desplegado que manifiestan voluntad:

<4> Stefano Mancuso en sus obras aborda esta problemática en torno a la construcción cultural del imaginario sobre lo vegetal. Gilles Clément también desarrolla ideas similares en torno a la capacidad migratoria de las plantas. El filósofo Emanuele Coccia problematiza estos roles inactivos de la vegetación que incluso la filosofía ha perpetuado, omitiendo las formas de organización y relación entre las mismas plantas.

<5> En entrevista con *El Mostrador*, Victoria Ramírez habla del interés por alejarse de la idea de romantizar la naturaleza y, más bien, intentar asignarle un rol político.

<6> Se entenderá aquí el agenciamiento tal y como lo proponen Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*: «Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones» (14). Se evitará hablar de subjetividad y, con ello, humanizar a lo vegetal. Además, pensar desde la propuesta de agenciamiento va de la mano con el pensamiento rizomático de estos filósofos y las formas de considerar las relaciones comunitarias y sus manifestaciones, donde agencia y deseo se unen.

La vida útil de una planta depende de sus órganos. Si uno falla los otros cubren este defecto, trabajan como un sistema modular. Pero si un humano decide agredir a una planta, el tejido dañado enciende la alerta. Las demás especies se crispan y recuerdan al culpable con exactitud. Y si el peligro es mayor, si las queman o las descuartizan, estando solas se aturden. Al igual que los pulpos y los humanos, anulan la sensación de dolor (Ramírez, 2021: 18).

A nivel de cuerpos, Stefano Mancuso y Alessandra Viola señalan a lo largo de *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* (2013) que las plantas tienen sensibilidad, integran en ellas los cinco sentidos que como humanos conocemos, pero, además, podrían llegar a tener hasta quince sentidos más, como los sentidos hidráulico, eléctrico y químico<sup>7</sup>. Son estos datos los que levantan una nueva imagen de las plantas como actores/agentes en el medio. Pero al hablar de polen, el hecho de concentrarse metonímicamente en este elemento permite que la voz que enuncia desde el lugar de la observación profundice en aquello que escandalizó a la sociedad del siglo XVIII: la sexualidad.

El montaje del poemario sigue este movimiento sexual de las plantas y se organiza en los momentos de reproducción. En primer lugar, la aparición de la *inflorescencia*, es decir, el sistema de ramificación sobre el que luego aparecerá la flor, órgano sexual de las plantas. La segunda división lleva el nombre de polinización, que es el movimiento del polen entre los órganos masculinos y femeninos de las plantas, el que requiere de otros agentes que las transporten, como es el caso de las abejas. El tercer apartado corresponde a la última parte que es *fecundación*, el momento en el que se fusionan los elementos que permitirán a las plantas su correcta reproducción y propagación.

A propósito de estos tres momentos/elementos, dice también la voz:

Es común olvidar que una planta tiene órganos sexuales y que están a la vista como lo principal, acaso lo único. Cuando una flor se reproduce aprisiona al insecto y espera que la fecunde, mientras la miel baja lánguida por sus agujeros y hierve sobre los pétalos abiertos, con la cabeza hacia atrás para soportar el roce. En esa aureola la piel arisca se despelleja y el placer es tan alto que la sensación se repite intensificada. Cada vez que el polen completa la operación se aferra al cuerpo que transforma (Ramírez, 2021: 32).

Quien enuncia erotiza y posiciona la corporalidad vegetal en lo que para Georges Didi-Huberman es una imagen maliciosa: aquella formada con lo que no se muestra, con lo que incomoda, exponiendo a la vegetación de manera desmesurada, grotesca. La forma en que el polen adquiere intencionalidad sexual termina por justificar lo aquí expuesto: fuera del poemario las plantas poseen agenciamiento y en su actuar en el medio involucran a otras especies que se suman a sus movimientos.

<7> Cabe destacar lo que Mancuso y Viola rescatan de estos estudios de comportamiento y sensibilidad de las plantas: «A través de los sentidos de los que están dotadas, las plantas reúnen información acerca del entorno y se orientan en el mundo. Pueden medir decenas de parámetros distintos y, por lo tanto, elaborar un gran volumen de datos. Solo que para un organismo vivo, a diferencia de para una computadora, lo importante no es tanto recabar una cantidad infinita de información como ser capaz de emplearla de manera útil» (Mancuso y Viola, 2013: 81).

#### 4. ¿Puede hablar lo vegetal?

«Quiero usar significantes que tienen sabor a yodo. Signos que se cifran con el tacto. Frases que si las pones al sol se refractan en minerales gamas de azules y verdes»

Manuela Infante, *Estado vegetal*

Volviendo al lugar de enunciación de esta voz que se posiciona como observadora, es válido preguntar por la parte en la que se ubican las plantas ante su mirada que, como se ha dicho, reconoce su agenciamiento. Es necesario partir desde la idea de que, en el criterio antropocéntrico lo vegetal, usando los términos de Gayatri Spivak, vendría a ser una sub-subalternidad. Esto quiere decir que, bajo la mirada que ha establecido categorías y criterios ordenadores del mundo, las plantas están en las postrimerías de los grupos racializados, las mujeres, las infancias, las animalidades y todo aquello que en el axioma humano esté debajo de lo hegemónico: lo blanco occidental y patriarcal.

Spivak problematiza el tema de la representación en su citado artículo «¿Puede hablar el subalterno?» y si bien ya se ha declarado que la representación que se ejecuta en el poemario es más bien activa al usar mecanismos de montaje en la producción y postproducción del documento, también es necesario reflexionar en torno a las variantes *vertretung* y *darstellen*, puesto que el agenciamiento expuesto es *otorgado* a través del ejercicio de escritura.

Por un lado, se está *hablando por* las plantas (*vertretung*), a pesar de que «pueden comunicarse entre ellas gracias a un lenguaje compuesto por miles de moléculas químicas que se liberan en el aire o en el agua y que contienen información de distinto tipo» (Mancuso y Viola, 2013: 88). Esta información es conocida por la voz enunciativa, quien expresa que: «De todas las razones para rebelarse las plantas escogen la lengua. Al echar raíces dismantelan sus dialectos. Ese hábito subterráneo causa extrañeza en los humanos. Sus nombres en latín pierden sentido. El verdadero lenguaje es la omisión. Una planta no miente si guarda silencio» (Ramírez, 2021: 10). Las plantas estarían siendo dichas por otro a pesar de que se les reconoce un lenguaje propio a través del cual expresarse.

Más bien, la voz se acerca a elaborar un retrato de la agencialidad vegetal (*darstellen*) en esta posición externa de enunciación. Recurre a la impersonalidad para hablar desde un exterior sobre y por las plantas. Dentro de esa lógica, otorga una historia a las plantas, pero contada a partir de las consideraciones científicas sobre ellas. Este problema sobre la posibilidad de las plantas de hablar por sí mismas está dado por la dificultad humana de entender la dimensión corporal de la vegetación. Tal como destacan Mancuso y Viola, las plantas no tienen los órganos separados como los animales, sino que todo su cuerpo derrocha sensibilidad y a través de sus distintas partes

interactúan con el espacio y otras especies. El deseo por hacerse lenguaje de planta, presente en el monólogo *Estado vegetal* (2017) de Manuela Infante, refuerza esta idea: una planta que hable por sí misma será aquella que exista.

## 5. Fitoterapia

¿De qué manera esta obra literaria funciona como sintomatología de la sociedad? El contexto y la cultura actual permiten dar cuenta de la crisis humanitaria y ecológica en la que estamos inmersos. De esta manera, *Teoría del polen* hace un diagnóstico y otorga la medicación necesaria para tratar la sintomatología del problema de la crisis climática causada por el modelo económico neoliberal y por el excesivo antropocentrismo, el que a su vez está marcado por el individualismo moderno ¿la solución? Pensar en clave planta. Los ejercicios de postproducción aquí utilizados permiten a la obra hacer escenarios para dar lugar a los distintos actores/agentes relacionados a la vida vegetal: estudiosos del área, el sistema de extracción neoliberal y, por supuesto, a las plantas. El valor está en el gesto que responde al para qué. Montaje para la denuncia urgente de la necesidad de replantear la visión y relación que se tiene con las plantas y, con ello, reconocer su agenciamiento, posicionarlas como especie superior, lo que, considero, no se logra del todo al marcar una distancia de observación. No hay inmersividad.

Al insertar citas e imágenes de otros autores dedicados a la ciencia botánica, Ramírez no logra un ejercicio de comunidad escritural, es decir, de desapropiación, sino más bien, da continuidad a ejercicios de apropiación y reescritura. Funciona como DJ o sampleadora de fragmentos científicos, una postproducción que intercala con versos donde lo vegetal es observado desde fuera. Los mecanismos utilizados guardan relación con decisiones gramaticales y retóricas de la autora, por lo que en este análisis se revisaron ciertos signos que refuerzan los gestos políticos que presenta el poemario. Sin embargo, cabe preguntar si estos ejercicios donde se recurre al lenguaje humano y distante no le dan a Ramírez un rol de apoderado en términos de Spivak al *hablar por* las plantas, usando a ratos un lenguaje científicista, restando el agenciamiento otorgado en la escenificación poética a las especies vegetales y, contrario a la intención de darles completa agencialidad, las mantiene levemente en un lugar subordinado dentro de la jerarquía antropocéntrica.

## Bibliografía citada

BOURRIAUD, N. (2004): *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

CATRILEO, D. (2022): «Esquejes que vuelven a brotar—Sobre teoría del polen de Victoria Ramírez por Daniela Catrileo», *Revista Oropel*, < <https://revistaoropel.cl/index.php/2022/03/04/esquejes-que-vuelven-a-brotar-sobre-teoria-del-polen-de-victoria-ramirez-por-daniela-catrileo/>>.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2004): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.

DIDI- HUBERMAN, G. (2011): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

FISHER, M. (2016): *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires: Caja Negra.

HEREDIA, J. M. (2014): «Dispositivos y/o Agenciamientos», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 83-101.

LÓPEZ TRUJILLO, S. (2021): *El vasto territorio*, Santiago de Chile: Alfaguara.

MANCUSO, S. (2020): *La nación de las plantas*. Paradela López, D. (trad.), Barcelona: Galaxia Gutenberg.

MANCUSO, S. y VIOLA, A. (2013): *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Paradela López, D. (trad.), Barcelona: Galaxia Gutenberg.

OLIVEROS, T. (2022): «Autora del libro de poesía Teoría del polen: “Estamos en una etapa de revaluación de la relación entre humanos y naturaleza», *El Mostrador*, < <https://www.elmostrador.cl/tv/2022/01/15/autora-del-libro-de-poesia-teoria-del-polen-estamos-en-una-etapa-de-revaluacion-de-la-relacion-entre-humanos-y-naturaleza/>>.

RAMÍREZ, V. (2021): *Teoría del polen*, Limache: Provincianos Editores.

RANCIÈRE, J. (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

RANCIÈRE, J. (2017): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago: LOM.

RIVERA GARZA, C. (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México: Tusquets.

SPIVAK, G. (1999): «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», *Revista Orbis Tertius*, vol. 3, 6, 175-235, <[https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv03n06t01/pdf\\_240](https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv03n06t01/pdf_240)>.

TRÍAS, F. (2022): *Mugre rosa*, Montevideo: Literatura Random House.

# #31

## DE LA TORXA OLÍMPICA A LA FOGUERA HUMANA: ESPAI I VIOLÈNCIA A *EL COMLOT DELS* *ANELLS D'ASSUMPCIÓ MARESMA*

Catalina Mir Jaume

*Universitat de Barcelona*

<https://orcid.org/0000-0001-5180-3354>

Artículo || 31/01/2024 | Aceptado: 04/06/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.15

[catalina.mir@ub.edu](mailto:catalina.mir@ub.edu)

Il·lustració || ©American National Red Cross, *Olympia, where the original Olympic games were held*, 1922. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2017679861/>. World Digital Library.

Texto || ©Catalina Mir Jaume – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA





**Resum** || El 1988, quan l'independentisme català no era considerat un moviment amb prou suports com per impulsar canvis polítics, la pel·lícula i novel·la *El complot dels anells* recreà distòpicament la possibilitat que un grup de partidaris de la independència, organitzats en una banda armada aplaudida entre la ciutadania, es confabulés per burlar el sistema de seguretat de l'estadi olímpic de Barcelona, segrestar uns tres-cents periodistes i exigir, a canvi del seu alliberament, el reconeixement de Catalunya com a país sobirà dins d'Europa. Aquest article proposa una lectura contextualitzada i crítica de la novel·la *El complot dels anells* des dels paràmetres de les representacions de la violència i l'espai.

**Paraules clau** || *El complot dels anells* | Novel·la negra | Política-ficció | Independentisme català | Espai | Violència

### **De la antorcha olímpica a la hoguera humana: espacio y violencia *El complot dels anells* de Assumpció Maresma**

**Resumen** || El 1988, cuando el independentismo catalán no era considerado un movimiento con suficientes suportes como para impulsar cambios políticos, la película y novela *El complot dels anells* recreó distópicamente la posibilidad que un grupo de partidarios de la independencia organizados en una banda armada aplaudida entre la ciudadanía se confabulara para burlar el sistema de seguridad del estadio olímpico de Barcelona, secuestrar unos tres-cientos periodistas y exigir, a cambio de su liberación, el reconocimiento de Cataluña como país soberano dentro de Europa. Este artículo propone una lectura contextualizada y crítica de la novela *El complot dels anells* des de los parámetros de las representaciones de la violencia y el espacio.

**Palabras clave** || *El complot dels anells* | Novela negra | Política-ficción | Independentismo catalán | Espacio | Violencia

## From the Olympic Torch to the Human Bonfire: Space and Violence in *El complot dels anells*, by Assumpció Maresma

**Abstract** || In 1988, when the movement for Catalan independence was not deemed to have enough support to drive political change, the dystopian film and novel *El complot dels anells* recreated the possibility that a group of pro-independence activists would organise into an armed gang, with great support from the citizenship. They would conspire to dismantle the security system of the Barcelona Olympic Stadium, kidnap three hundred journalists and demand, in exchange for their release, the recognition of Catalonia as a sovereign country in Europe. This article offers a contextualised and critical reading of the novel *El complot dels anells* within the parameters of the representations of violence and space.

**Keywords** || *El complot dels anells* | Noir novel | Politics-fiction | Catalan independence | Space | Violence

## 0. Introducció<sup>1</sup>

A l'acabament de la novel·la *El complot dels anells*, apareguda l'any 1988, una terrorista suïcida<sup>2</sup> membre del grup independentista armat Front d'Alliberament Patriòtic (FAP) fa detonar la bomba que du amagada sota la gavardina davant d'un enclavament distingit: el Parlament de Catalunya. La immolació es produeix enfront d'una multitud de gent, en l'instant que la noia, Muriel Basora, abraça enganyosament Joan Giralt, el nou president de la Generalitat, que surt de tancar un acord federal amb el govern espanyol per tal d'apacar el moviment independentista, i que també mor a l'acte. Amb tot i això, l'acció criminal no sols té un significat polític (pel qual la dona es pot identificar al·legòricament amb la nació catalana, que es venja de qui l'ha traïda). Arrossega també motivacions personals, ja que, d'una banda, Basora i Giralt han estat amants (la lectura al·legòrica continua latent: la relació entre ells figura l'amor a la pàtria); i, de l'altra, el pare de Muriel —un dels líders del FAP— ha estat assassinat per ordre del dirigent. El periodista nord-americà Mike O'Brian, un altre dels personatges principals, no deixa de filmar en cap moment, malgrat l'explosió inesperada. Sap que el que veu a través de l'objectiu de la càmera serà un fenomen televisiu al seu país: «Les imatges d'aquella foguera humana, de ritual medieval, ben segur que impressionarien a Amèrica» (Maresma, 1988: 139)<sup>3</sup>.

A més d'analitzar aquesta escena final, en què la violència, fins aleshores subreptícia, brolla a la plataforma pública amb una potència visual que engrapa la mirada dels testimonis, aquest article proposa resseguir les mostres de violència prèvies al desenllaç i relacionar-les amb la naturalesa pervertida de l'espai social representat.

D'una banda, partim de la concepció sociològica de l'espai. A *La production de l'espace* (1974), Henri Lefebvre distingeix l'espai objectiu, geomètric —que anomena *place*— de l'espai social: el resultat de les pràctiques humanes que allà, en aquelles coordenades, es despleguen (Lefebvre, 1974: 35-36). La discussió sobre la diferència entre espai (*espace*) i lloc (*place*) té tota una tradició: antropòlegs com Tim Cresswell, Yi-Fu Tuan, Maurice Merleau-Ponty o Michel de Certeau consideren que el primer és més abstracte que el segon. I per a Lefebvre també és així, perquè l'espai, explica aquest autor, no és merament el resultat dels factors productius que aplega (accions, relacions), com si d'un receptacle o buit a emplenar es tractés. També és un mitjà de producció (Lefebvre, 1974: 102, 106), intervinent en el procés de construcció del qual resulta. És alhora continent i contingut, suport i camp d'acció. En la mateixa línia, anys més tard, Michel de Certeau declara que «[l]'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé» (1990: 173): això és, dialèctic, viu, mutable. Conseqüentment, atribueix al lloc valors estables extrínsecs al constructe espai, el qual, i citem novament del tom primer de *L'invention du quotidien*, és un «lloc practicat» (*lieu pratiqué*), atrapat «dans l'ambigüité d'une effectuation».

<1> L'elaboració d'aquest estudi ha estat possible gràcies a un ajut per a la formació de professorat universitari del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats d'Espanya (referència FPU17/04873). El treball forma part dels resultats del projecte d'investigació «Víctimes i agressores. Representacions de la violència en la narrativa criminal escrita por dones» (FEM2014-55057-P), dirigit per Elena Losada Soler i vinculat a ADHUC—Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat a la Universitat de Barcelona.

<2> Farem servir el concepte de terrorisme d'una manera provisional, perquè, com Charles Townshend adverteix, «“terrorist” is a description that has almost never been voluntarily adopted by any individual or group. It is applied to them by others, first and foremost by the governments of the states they attack» (Townshend, 2002: 3).

<3> Citarem sempre l'edició original d'Edicions de la Magrana, de manera que d'ara endavant només referirem les pàgines en què es troba el fragment reproduït, sense altres indicacions.

D'altra banda, entenem la violència com l'excés intencionat de força (literal o figurada)<sup>4</sup> en l'acció dirigida contra un altre que resulta en dany físic o moral, o que hi resultaria si no fos perquè l'acte no ha esdevingut eficaç. Prenem com a base la definició de violència de l'informe mundial sobre violència i salut de l'Organització Mundial de la Salut (2002: 4)<sup>5</sup>, així com la classificació de Galtung (1998), que idea un triangle de la violència en el vèrtex superior del qual situa la «violència directa» i, en els dos de la base, la «violència estructural» i la «violència cultural», respectivament. L'autor defineix la «violència directa» com aquella que, a diferència de les altres dues, es concreta en accions *visibles* (gestos, insults, empentes, pallisses, assassinats i tota forma de maltractament entre subjectes) amb un agent clarament identificable.

Des de la visió de l'espai com un constructe social dinàmic, la detecció de la inscripció espacial de les relacions de poder s'ha convertit en un tema d'investigació de primer ordre. El «gir espacial» (*spatial turn*) és aprofitable en molts sentits per a la reflexió entorn dels mecanismes de dominació ciutadana (entre els quals sobresurt l'ús de la força), però cal incidir en el fet que aquí no es pretén elaborar una dissertació politològica al voltant d'aquesta qüestió. El present treball s'ocupa, específicament, de la representació literària de la dimensió espacial de la violència. Per a això, pren com a mostra un text de gènere criminal, en què abunden els actes agressius, i l'examina tenint com a guia dues preguntes de recerca: ¿en quins escenaris s'ambienta l'acció violenta? ¿I com s'entrellacen i afecten un element narratiu i l'altre?

D'entrada, el relat es caracteritza per la representació d'un context social de contenció dels aldarulls; de declarat rebuig de tota acció que vagi en detriment de la imatge de consens espacial (Lefebvre, 1974), concepte que, de fet, es basa en la negació de la possibilitat d'abusar de la força a l'esfera pública. Tot revisant aquesta noció lefebvriana, que apel·la al procés pel qual s'intenta neutralitzar i despolititzar l'espai compartit, l'antropòleg Manuel Delgado explica que

En ese espacio modélico no se prevé la posibilidad de que haga acto de presencia el conflicto, puesto que se contempla en él la realización de la utopía de una superación absoluta de las diferencias de clase y las contradicciones sociales por la vía de la aceptación común de un «saber comportarse» que iguala (Delgado, 2007: 18).

Tanmateix, a la novel·la que s'analitza, la concòrdia escenificada a l'espai col·lectiu és una il·lusió. Darrere una façana d'entorn pacífic i exemplar, s'amaga l'activitat violenta, persistent. Oficialment proscriu, ara pren camins més discrets, claveguerosos, però acaba desembocant en fets visibles de conseqüències assoladores.

<4> Aquesta darrera, per exemple, en forma de coartació.

<5> «The intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment or deprivation» (World Health Organization, 2002: 4).

## 1. Atemptat independentista a la Barcelona olímpica

Per anar a l'origen d'*El complot dels anells* cal remuntar-se fins a la primavera de 1985. Aleshores Maresma era la cap de premsa del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Un dia, va quedar fent feina fins tard amb el director fílmic Francesc Bellmunt: preparaven el dossier de la roda de premsa d'un acte de promoció del cinema català. Concentrats en aquesta tasca, cap dels dos no va pensar a avisar el personal de seguretat del Palau Moja que continuarien treballant al despatx després que tothom hauria marxat de l'edifici; i, de sobte, un mosso d'esquadra va obrir la porta de la cambra on eren brusquement, amb la pistola mig desenfundada. «Vam tenir un bon ensurt, tant nosaltres com el mosso. Però aquest fet també va ser un estímul per a la imaginació desbordant d'en Bellmunt», assegura Maresma<sup>6</sup>. Més tard, tot sopant, el cineasta i ella van començar a gestar un projecte: una pel·lícula i una novel·la sobre el conflicte entre Catalunya i Espanya, sobre els tripijocs que es donen a les altes esferes de la política i sobre l'hipotètic intent de forçar el reconeixement de la independència a través d'«un acte violent de considerable magnitud» (Gregori, 2015: 113).

El film *El complot dels anells*, un thriller de política-ficció, es va projectar per primera vegada als cinemes un divendres de vigília de Sant Jordi: el 22 d'abril de 1988. Francesc Bellmunt —el director— i Ferran Torrent en signaven el guió, original. La novel·la homònima, de la mà d'Assumpció Maresma, va sortir al mercat al mateix temps. A l'entrevista que hi hem mantingut, l'autora ha afirmat que l'estrena simultània de la cinta i del llibre va ser una operació d'«ambició cultural»:

En Bellmunt [l'artífex del projecte] deia que els americans ho feien d'aquesta manera: quan estrenen una pel·lícula, en treuen el llibre, i llavors un producte fa màrqueting de l'altre i es ven tot. Per això ho vam fer així. Jo vaig escriure el llibre en qüestió de mesos, mentre ells rodaven la pel·lícula.

En consonància amb la preocupació per la normalització i la popularització de la cultura que imperava en els anys vuitanta dins l'àmbit català, la pel·lícula i la novel·la es conceberen com un producte de consum majoritari: o sigui, com allò que la cultura catalana havia de tenir per ser tan «normal» com altres. «*El complot dels anells* es va plantejar com una pel·lícula que assolís certa repercussió a nivell mediàtic i de públic», corrobora Alfons Gregori (2015: 113), pel que fa al llargmetratge, en el seu estudi dels mecanismes d'articulació de la imatge de l'Altre en aquesta narració. I, per reforçar l'afirmació, posa de relleu tant el pressupost del projecte, de quasi 180 milions de pessetes (més d'un milió d'euros), una partida que «no pecava de modèstia en l'àmbit català» (113), com la tria estratègica dels intèrprets (Stephen Brennan, Ariadna Gil, Mònica Huguet, Josep Maria Pou)<sup>7</sup>. A la pràctica, però, els resultats comercials no estigueren a l'alçada de les ambicions. D'acord amb el butlletí informatiu de pel·lícules, recaptacions i espectadors de 1988 del Ministeri de Cultura,

<6> Entrevista personal amb Assumpció Maresma, 6 de maig de 2021.

<7> «[E]s van seleccionar per als papers femenins principals una jove promesa del cinema, Ariadna Gil, que posteriorment va tenir una carrera prolífica en pel·lícules filmades en espanyol, i Mònica Huguet, que resultava una cara molt coneguda en aquells moments, per haver estat, al costat de Salvador Alsius, la primera presentadora del telenotícies migdia de TV3 des d'abril de 1984. A més, apareixia un pes específic en l'escena catalana, Josep Maria Pou, el qual continua encara al peu del canó en múltiples projectes tant a Madrid com a Barcelona. I un periodista radiofònic de culte, Ramon Barnils, exercia el paper de portaveu del partit independentista d'esquerres. Cal remarcar, finalment, la presència d'un actor estranger, Stephen Brennan, que interpreta el protagonista del film, un periodista nord-americà d'origen irlandès» (Gregori, 2015: 113).

la productora va recaptar 26.105.923 pessetes<sup>8</sup>. Francesc Bellmunt justifica aquesta xifra —força inferior a la de la inversió— amb el fet que el film aconseguí notorietat a Catalunya i al País Valencià, però gens a la resta d'Espanya, com també es pretenia<sup>9</sup>.

En qualsevol cas, els recursos publicitaris de la pel·lícula degueren ajudar també a la difusió de la novel·la, que va tenir «un cert èxit», pel que recorda l'editor Oriol Castanys, que llavors treballava a Edicions de la Magrana i es va responsabilitzar d'alguns títols de la col·lecció «La Negra», entre els quals es troba aquest<sup>10</sup>. La de Castanys no és una declaració tendenciosa. Segons les dades que consten en el llibre de registre d'edicions que Carles-Jordi Guardiola ens ha permès consultar, en total s'imprimiren 13.302 exemplars d'*El complot dels anells*. En quatre tirades: de 5.079 exemplars la primera (abril de 1988), 4.103 la segona, al cap d'unes setmanes (maig de 1988), 2.020 la tercera (gener de 1991) i 2.100 la quarta i darrera, feta el juliol de 1992, mes de celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona. Tot comptat, les xifres no són gens menyspreables. Posicionen *El complot dels anells* com el cinquè llibre més imprès de la col·lecció. Sembla, per tant, que la representació de l'ambient ple de tensions socials i polítiques previ a un esdeveniment tan mediàtic com les (de debò previstes) Olimpíades va calar entre el públic lector, i que l'obra gaudí de la popularitat a què aspirava, almenys entre 1988 i 1992.

A pesar d'aquesta reeixida, fins avui Assumpció Maresma no ha tornat a publicar cap text de ficció, cosa que situa *El complot dels anells*, la seva *opera prima*, en unes coordenades pròximes a les d'una provatura literària duta a terme en el context d'un projecte creatiu compartit amb més persones, al marge del qual l'autora creu que «mai no hauria escrit la novel·la»<sup>11</sup>. I és que Maresma s'identifica com a periodista, no com a escriptora. Això, tanmateix, no ha de desmerèixer el resultat de l'exercici narratiu, que, entre altres mèrits, sorprèn —com la pel·lícula— pel seu «encert visionari» (Gregori, 2015: 120); pels paral·lelismes que permet traçar entre alguns dels fets que relata i el que va passar abans —aproximadament a partir de 2010—, durant i després del referèndum d'autodeterminació de l'1 d'octubre de 2017. No podem deturar-nos aquí a comparar el fil argumental de la ficció amb la realitat política catalana de les darreres dècades perquè l'objecte d'estudi d'aquesta dissertació és un altre. Així i tot, aquest aspecte no es pot passar per alt en una aproximació crítica a la novel·la. Hi dedicarem unes notes.

En un moment històric en què l'independentisme català no era considerat un moviment amb prou suports com per impulsar canvis polítics, l'obra recreà distòpicament la possibilitat que un grup de partidaris de la independència, organitzats en una banda armada aplaudida entre la ciutadania, es confabulés per burlar el sistema de seguretat de l'estadi olímpic de Barcelona, segrestar uns tres-cents periodistes i exigir, a canvi del seu alliberament, el reconeixement de Catalunya com a país sobirà dins d'Europa, tot visibilitzant el conflicte amb l'Estat espanyol a escala internacional. *El complot dels anells*

<8> El butlletí és consultable en línia: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f26326fe-9836-4607-8666-ab3c07b25f80/bolet-n-1988.pdf>> [02/06/2024].

<9> Entrevista personal amb Francesc Bellmunt, 11 de juliol de 2022.

<10> Entrevista personal amb Oriol Castanys, 17 de maig de 2021.

<11> Entrevista personal amb Assumpció Maresma, 6 de maig de 2021. Cal matisar aquesta declaració. Maresma no va reproduir el guió del film de manera exacta, sinó que en va fer una versió pròpia a fi de «fer funcionar els personatges d'una altra manera i anar més enllà d'una història que ja estava tancada», com recull l'*Avui* (1988: 34). Per tant, l'aportació de Maresma va ser reconeguda des del primer moment.

també narra els successos dels dies previs al crim i la resposta, per part de la Generalitat, a aquest desafiament: una contesta basada en l'interès de defugir la confrontació amb el govern central i pactar-hi «al preu que sigui» (129). Una reacció a la conveniència de Joan Giralt, el candidat a la presidència vacant de l'executiu català, que vol assegurar-se que serà investit.

Per arribar a un acord amb Madrid, però, primer cal reimposar la normalitat. Des del Palau de la Generalitat s'ordena als Mossos d'Esquadra que acabin amb el FAP, el grup responsable del rapte. Aquesta ordre s'arriba a executar seguint un pla d'atac que s'activa a la matinada i que, entre «esquitxos de sang» (135), acaba amb la vida dels segrestadors. La violència es contesta amb més violència. Giralt, qui ha pres la decisió, sap que caldrà justificar públicament l'actuació de la policia, proclamar que ha estat inevitable: l'única via per restablir el consens. «Jo dirigiré un missatge a la població demanant calma» (129), anuncia. Una altra clau important: Joan Giralt és el candidat del partit independentista d'esquerres. D'aquí que el seu canvi d'idees resulti tan decebedor —més encara: una traïció, paraula que es va repetint en el transcurs de la novel·la— per a tots aquells que fins llavors li han donat suport. L'únic membre del FAP que sobreviu a la intervenció dels Mossos a l'estadi olímpic, Muriel Giralt, voldrà fer justícia pel seu compte amb la bomba mencionada més amunt.

L'any 1988, tal aposta literària i fílmica era forta, però tenia un fonament. Alfons Gregori recull que l'aprofitament dels Jocs era «un dels possibles escenaris sobre el qual més es rumorejava en els sectors independentistes de l'àmbit catalanoparlant de l'època» (2015: 113) —escenari, afegeix, que el jutge Baltasar Garzón s'ocupà de desactivar amb una sèrie d'actuacions conegudes com l'Operació Garzón (116-117). L'estudiós contextualitza la novel·la i la pel·lícula fent referència, així mateix, a l'existència llavors dels grups Terra Lliure —«que en el film es transfigura en un ficcional FAP» (116)— i ETA, que alguns cercles de l'independentisme català tenien com a «moviment d'alliberament nacional de referència» (121):

[Alguns sectors] consideraven un fracàs i un greuge de conseqüències funestes el fet de no disposar d'una força de xoc que, mitjançant la coacció violenta, obtingués els beneficis per part de l'Estat espanyol que al seu parer els bascos i els navarresos haurien rebut gràcies a ETA, i que en últim terme servís per assolir la independència, sempre en el marc d'un socialisme d'orientació marxista-leninista (Gregori, 2015: 121).

Resulta plausible, així, que per bastir l'argument de l'obra i especular sobre el futur polític de Catalunya —incloent-hi el debat sobre la conveniència, o no, de fer servir la violència com a eina de pressió—, Bellmunt, Torrent i Maresma partissin d'aquesta base de realitat. Com, també, de la memòria dels fets ocorreguts durant els Jocs Olímpics d'Estiu de 1972, la Massacre de Munic, un succés al qual la novel·la al·ludeix. Tot junt matisa el grau d'imaginació atribuïble als

creadors i fa més entenedor que, en la ressenya que en publica a *El Temps* el maig de 1988, Joan Oriol escrigui que la novel·la presenta una Catalunya «plenament versemblant, jugant amb les possibilitats que ofereix aquest futur olímpic que tenim tan a prop» (Oriol, 1988: 96, el destacat és nostre).

Per tancar aquesta digressió sobre els referents reals al dors d'*El complot dels anells*, paga la pena afegir que tant els responsables del film com Assumpció Maresma intentaren apuntalar la credibilitat del producte amb un recurs paratextual. Un recurs que aportà un quart col·laborador: Vicent Partal<sup>12</sup>. En el pròleg de la novel·la es detalla que, durant el procés d'escriptura del guió, Partal va localitzar el llibre *A Quick & Dirty Guide to War* de James Dunnigan i Austin Bay, que «parlava rigorosament de la possibilitat de guerra entre Espanya i Catalunya» (5). La pel·lícula també s'obre amb l'al·lusió (a base de rètols) a aquest volum. Un *best seller* als Estats Units, l'estudi de Dunnigan i Bay quantificava en un 8% les probabilitats «d'una crisi aguda entre les dues nacions»<sup>13</sup>. Citar aquest llibre com una mena de font d'inspiració en el preàmbul, doncs, havia de servir per atorgar un «toc de versemblança» (5) a la provocadora història. No obstant això, l'efectivitat de l'operació és qüestionada per Alfons Gregori, qui assenyala la magresa del percentatge esmentat i, aportant un punt de vista diferent del de Joan Oriol (1988), sosté que a finals dels vuitanta l'obra feia «una impressió sublimment paròdica» (Gregori, 2015: 120). És passats els anys, que el seu valor premonitori ha emergit a la superfície.

## 2. Espai i violència a *El complot dels anells*

En una trama de les característiques que s'han desgranat —enfilada de tibantors polítiques, operacions a l'ombra i, en últim terme, enfrontaments directes—, la configuració d'un espai social en alt grau permeable a la violència esdevé bàsica. *El complot dels anells*, tot i la seva curta extensió —139 pàgines—, és una novel·la que desenvolupa rendiblement aquesta representació. Narrada en tercera persona i amb una focalització interna variable, hi sovintegen els senyals de l'atmosfera emocionalment carregada, «inflamable», que es respira a la Barcelona olímpica, tant al carrer com als despatxos de les autoritats, així com a llocs més recòndits.

L'acció, dividida en tretze capítols, s'enceta quinze dies abans de l'inici dels Jocs, quan ja s'ha produït una mort sobtada: la del president de Catalunya, Pere Soler, del partit Unió Nacional Catalana<sup>14</sup>. Mentre que, entre la ciutadania, la notícia ha inquietat «sense paraitzar l'eufòria» (7) per la imminent acollida de les Olimpíades, dins el Palau de la Generalitat l'ambient és solemne i «tens» (7). Aquesta aura de gravetat es retrata amb un estil d'escriptura retòricament auster que aconsegueix transmetre la rigidesa de les normes de comportament en l'esfera governamental:

<12> Gregori consigna que «un any abans de l'aparició de la pel·lícula i la novel·la, [Vicent Partal] havia publicat el seu primer assaig d'anàlisi política: *Catalunya a l'estratègia militar d'Occident*» (Gregori, 2015: 115). I, a tall d'anècdota, explica que el periodista i marit d'Assumpció Maresma també s'implicà en el llargmetratge apareixent de figurant en una escena (115).

<13> La citació és una transcripció parcial del rètol que apareix al començament del film.

<14> Com que Gregori (2015: 119-121) ja ho fa, ens abstenem d'anar especificant el nom de les figures reals que es dissimulen darrere alguns personatges del relat, així com dels partits polítics que s'invoquen amb altres sigles. D'altra banda, les al·lusions són bastant clares. Unió Nacional Catalana representa una debilitada Convergència i Unió, i Pere Soler, Jordi Pujol.



El mort de cos present, tapat amb la bandera quadribarrada de seda, es trobava al centre del Saló de Sant Jordi, custodiat pel cos de guàrdia dels mossos d'esquadra vestits de gala. A mà esquerra, polítics i militars espanyols vetllaven el cadàver juntament amb polítics catalans. Tots feien cara d'amoïnats. A l'altre costat del fèretre, a mà dreta, la vídua i els seus set fills, vestits de negre, anaven donant la mà automàticament a tots els que passaven (7-8).

Enmig de la descripció de la protocol·lària vetlla del difunt no es refereix cap traça de violència física en el cadàver. Per contra, es detallarà que el president ha patit un infart: «Es tractava d'una mort natural[,] per més inesperada que fos, per més inoportuna que semblés a uns, per més oportuna que semblés als altres» (7). Aquesta, però, és només la versió oficial, ja que en el capítol vuitè, quan el periodista Mike O'Brian es desplaça a Bellver de la Cerdanya per investigar l'incident des del lloc on s'ha produït, se'n coneixeran d'altres. Tot i que el cas queda tenyit d'ambigüitat (no s'arribarà a aclarir què ha passat), es donen pistes suficients per sospitar que són els del propi bàndol, que han orquestrat l'assassinat del cap de govern; una mort que, a tan pocs dies de l'encesa de la torxa, agafa «una altra transcendència» (7). El decés de Soler és el primer signe de la xarxa de conspiracions que s'ha començat a desenrotllar, i prefigura un clima persistent de deslleialtats. Té interès, així mateix, que la defunció s'hagi esdevingut lluny del focus urbà, a més de cent quilòmetres de Barcelona, que aleshores és «el punt de mira del món» (7). Als voltants d'una segona residència on, amb probabilitat, Soler es refugiava de la intensitat de l'activitat política i es permetia baixar la guàrdia, relaxar-se. Emplaçar el crim en aquest entorn plàcid i suposadament segur, relacionable amb el mite de la terra alta, és un altre detall que insinua premeditació i ocultament. La violència s'ha exercit, però amb la discreció que les circumstàncies demanden i d'acord amb la lògica espacial centre/perifèria.

De tota manera, durant la vetlla no són els acòlits del president, sinó el líder del partit rival, Joan Giralt, qui sembla el més beneficiat del que ha succeït. Abans d'entrar al Saló de Sant Jordi amb aire triomfal, la seva presència ja es fa notar a través dels aplaudiments de la multitud concentrada a la plaça de Sant Jaume. L'ovació, que ressona a l'interior del Palau, trenca «el silenci feixuc de la sala» (8), i l'expectació per saber què està passant a fora fa que es trenqui, també, el protocol: «La filera recta es va desfer, tothom volia mirar qui pujava per l'escala gòtica. Els mossos d'esquadra no podien moure's, però més d'un va incomplir el cerimonial» (8). A la fi creua la porta l'home del moment. La seva arribada fa l'efecte de profanació d'un espai sagrat, perquè el Saló de Sant Jordi, com a espai simbòlic de la institució catalana, reservat per a moments de gran significació política, és un lloc «dens» —ple de «rereimatges», en diria Joan Ramon Resina (2008). Giralt, amb el seu crit («Visca Catalunya lliure»), dissol les fronteres entre l'espai institucional i l'espai popular:

Sense seguir el torn que li marcava la cua es va dirigir pel mig de la sala a la caixa mortuòria. El murmuri es va imposar a la transcendència del moment [...].

Giralt sabia que la gent esperava que fes un gest significatiu. A l'estil dels herois de les pel·lícules i a to amb la imatge que es tenia d'ell, es va girar cara al públic per cridar: «Visca Catalunya Lliure». El desconcert va ser general. Els militars espanyols van mirar, ofesos, el cap dels mossos d'esquadra, que estava assegut al seu costat. Aquell gest de sobèrbia [sic] havia de ser reprimit (8-9).

La irreverència amb què, en un instant, el polític altera l'ordinari decurs del ritual de vetlla al Palau de la Generalitat, d'on marxa altiu i serè, el projecta com una persona determinada, capaç. Com algú amb el poder de redefinir l'espai instituït fins al més alt nivell, de produir-hi «rebombori» (9); i d'empènyer el canvi ambiciós que els seus votants reclamen, en definitiva. Els adeptes de la formació encapçalada per Joan Giralt, el Front Socialista per la Independència, estan esperançats. Ara que el president Soler ja no governa, creuen que ha vingut el moment de fer valdre la seva majoria parlamentària, i confien en qui els representa per avançar cap a l'estat propi.

En el fons, emperò, Giralt no és més que això, una projecció. Un personatge mediàtic que sap com camuflar la indecisió que el paralitza. I la seva compareixença al Saló de Sant Jordi, una escenificació de tantes, que no depassa el terreny del simbòlic però que, així i tot, desperta un instint repressiu («Aquell gest de sobèrbia havia de ser reprimit») com el que, a la llarga, emergirà en el mateix candidat. En la intimitat, passat l'enardiment que els clams de la gent li contagien, al dirigent el rosega una «inseguretat malaltissa» (120). Sap que el futur de Catalunya, que presidirà, és a les seves mans, tanmateix ell, en canvi, no té clar què fer amb aquesta capacitat de comandament, i se sent «enmig d'un huracà» (11), «a prop del precipici» (12). Amb la mort de Pere Soler, certament, tot s'ha accelerat. S'ha obert una nova etapa política a Catalunya.

Aquesta conjuntura de pas de període no és pas fictícia. L'any 1992, el salt es féu realment —malgrat que en l'àmbit institucional no arribés a passar res de les dimensions del que es relata a *El complot dels anells*. Joan Ramon Resina (2008: 246) exposa que la celebració dels Jocs Olímpics, com l'Exposició Internacional de 1929 o el xxxv Congrés Eucarístic de 1952, marcà un dels moments del segle xx «decisius per a la consciència metropolitana de Barcelona». Les Olimpíades, «el primer macrofestival de l'època post-franquista, van representar la majoria d'edat de Barcelona com a ciutat mundial», reporta l'autor (265). Amb tot, lluny de considerar aquesta una transformació positiva, creu que va escapçar la capital catalana de la resta del territori i que va comportar «la renúncia a les velles aspiracions polítiques de la ciutat» (243), la «definitiva hispanització de Barcelona» (255) i la «dilució de l'horitzó nacional de Catalunya, compensat per somnis de lideratge de Barcelona dins Espanya» (255). I compensat, també, pel somni del cosmopolitisme,

l·ligat a una modernització urbanística realitzada a marxes forçades. A propòsit d'aquesta remodelació, Julià Guillamon (2001) assereix, per la seva banda, que

Després de l'elecció de Barcelona com a seu dels Jocs, el 1986, es va canviar el ritme, l'escala i el context de les intervencions. Calia enllestir els projectes dins dels terminis previstos, les operacions van passar a tenir un volum més gran i més transcendència. Es va imposar el pragmatisme, i el debat que havia caracteritzat els primers temps, quan Bohigas estava al capdavant de la política urbanística de l'Ajuntament, va deixar pas a la manca de discussió i a la falta de crítica (Guillamon, 2001: 215-216).

Com Guillamon descriu, en els anys previs al 1992 la preparació de l'escenari dels Jocs —màxima prioritat de les institucions— subordinà, per la seva urgència, la participació dels barcelonins en el procés de presa de decisions, per bé que hi hagué maniobres propagandístiques per dissimular-ho, és a dir, perquè la reforma del paisatge urbà s'assumís com una empresa col·lectiva. Resina (2008: 273) formula que Pasqual Maragall, l'any 1991, «va mirar d'encaixar l'empresa olímpica en una lògica de necessitat històrica», i el cita: «La generació de 1992 ha de completar la Barcelona metropolitana. Aquesta és una seqüència natural, lògica i inevitable a la qual no podem renunciar». Així és com es procurà persuadir aquells ciutadans l'opinió dels quals, a la pràctica, no s'havia consultat.

*El complot dels anells*, doncs, beu d'aquest context sociopolític coactiu; o, més ben dit, l'anticipa i l'explora atrevidament. Ara bé: encara que l'obra inclou referències a la transformació urbanística de la capital catalana, no la qüestiona pas. De fet, es parla i tot de «les meravelles que Barcelona havia fet reconvertint el seu passat en futur» (101). Si la novel·la prescindeix d'aquest vessant crític és, almenys en part, perquè allò que centra el relat no és l'evolució del lloc (físic), sinó la de l'espai (social): el «tall generacional» (27) que s'ha produït i que ha donat pas a un moviment secessionista nombrós. *Aquest* és el canvi d'època que es busca representar, per a la qual cosa es recorre a la figura de l'observador estranger, que entra en escena a partir del capítol II i no triga a notar que Catalunya té un aire diferent del que recordava. L'anhel col·lectiu que s'ha fet palès arran del decés de Pere Soler, això és, el nou paisatge humà, es reafirma inscrit en l'urbà en forma de grafit:

Mike es va fixar en les pintades, eren arreu: «Visca el FAP», «Independència», «Visca Catalunya Lliure». [...] Petits detalls li confirmaven que aquell país tenia un nou aspecte. Les consignes eren més radicals, però el canvi no estava només en aquells detalls. [...] la principal transformació era que la gent s'havia tornat més ambiciosa, amb uns plantejaments més clars. Mike recordava haver llegit que la modernitat desplaçaria l'independentisme. Semblava que no havia anat així (28-29)<sup>15</sup>.

Mike O'Brian és un periodista nord-americà d'arrels irlandeses que viatja a Barcelona enviat per la cadena televisiva *SBC*, que li ha encarregat de fer els reportatges esportius dels Jocs. A ell, emperò, li

interessen més altres temes, com es fa palès des del principi. Des de l'avió que el porta cap a Europa, cavil·la com «col·locar entre records i medalles tot l'entrellat polític de Catalunya» (17). Pel que O'Brian ha pogut saber, la situació a la seu olímpica després de l'*infart* del president Soler és «calenta» (13), i intueix que hi haurà «molta cosa a investigar» (13). Un cop sobre el terreny, l'informador constatarà les dues «competicions en paral·lel» (57) —la política i l'esportiva— que s'estan disputant en aquest espai revoltat, la violència del qual el fregarà d'immediat.

A la sortida de l'aeroport, O'Brian és segrestat per uns membres del FAP que es fan passar per taxistes i que se l'enduen, per una carretera comarcal, fins a un graner abandonat. No és fins arribar allí i després d'un parell de cops de puny, però, que els agressors s'adonen que han confós O'Brian amb un altre: Peter Walker, un ex-agent de la CIA que ha viatjat en el mateix avió i a qui volien sostreure l'informe del sistema de seguretat dels Jocs —informe que necessiten, precisament, per preparar l'atemptat que duran a terme el dia de la inauguració de l'esdeveniment. L'esperit periodístic d'O'Brian fa que miri de treure profit de l'error<sup>16</sup>. Sap perfectament qui són i què persegueixen els quatre encaputxats que l'han lligat a una cadira i que l'apunten amb pistoles i metralletes, i sap també que, després de dotze anys en actiu, no han assolit repercussió mediàtica en l'àmbit internacional. Així que, tot i discrepar del seu procediment violent, els proposa una entrevista, que accepten: «Estarem en contacte» (22).

El personatge és un periodista —com Assumpció Maresma— amb ànima de detectiu que, lluny de mantenir-se fora de perill, també és tocat per la violència, i s'adiu bé amb l'arquetip de l'investigador de la novel·la negra. «He is heavily involved in local political activities much in the manner of a secret agent», posa en valor Shelley Godsland (2007: 173)<sup>17</sup>. A més, el fet que sigui reporter d'ofici és summament rellevant, ja que orienta l'atenció cap a les lluites pel relat que s'estan donant en el terreny polític català i espanyol; lluites que existiren de ver. Joan Ramon Resina (2008: 270), que en parla com de les «guerres olímpiques de representació», les exemplifica amb el tractament mediàtic que rebé l'Operació Garzón, un dels plans per «evitar actes de propaganda per part de grups radicals» (271) —organitzacions d'ideologia independentista, bàsicament. L'autor explica que molt pocs mitjans van fer-se ressò de les detencions realitzades en el marc d'aquesta operació, ja que hi hagué pressions i represàlies<sup>18</sup>. El que succeeix a *El complot dels anells* és similar: l'espai coercitiu que es va delineant passa igualment pel control de la informació que es difon; i això, l'itinerari de Mike ho fa visible. Hi ha un guió oficial, una imatge d'unitat i de bona gestió a transmetre al món que l'afermament del sector sobiranista posa en risc. I és de l'intent de mantenir aquella imatge, que deriva la violència subreptícia a què s'ha fet referència.

<15> El discurs que confronta la modernitat a l'independentisme és latent en l'assaig de Resina (2008), i es pot considerar un dels debats recurrents en la cultura catalana. Els discursos, diguem-ne, «identitaris», sempre semblen haver de justificar la seva modernitat, per no ser titllats de romàntics o tronats.

<16> Gregori (2015: 120) discerneix, en l'error del FAP, un «exercici d'ironia sarcàstica» pel qual la confusió del grup fictici es podria relacionar amb el que es considerarà el «gran error estratègic» de Terra Lliure: el segrest de Jiménez Losantos i, específicament, el tir que va rebre a la cama.

<17> Godsland ha examinat *El complot dels anells* al costat d'*El dia que va morir el president* (1999) d'Anna Grau, una obra que manté algunes similituds argumentals amb la de Maresma (el president de la Generalitat que mor, el protagonista periodista i la figura femenina que és membre d'un grup que lluita per la independència, entre d'altres). En una breu comunicació personal (23 de juny de 2021), Anna Grau ha desmentit que s'inspirés en *El complot dels anells* per al seu llibre.

<18> «El PSC va pressionar el consell d'administració de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRTV) perquè sancionés els responsables d'emetre una entrevista en què Carles Bonaventura, un dels detinguts el 29 de juny, descrivia les tortures aplicades per la policia. Sota pressió política, el director de TV3 va acomiadar Salvador Alsius, director del *Telenotícies migdia*, i Catalunya Ràdio seguí l'exemple despatxant Jordi Vendrell per posar en dubte la conducta de la Guàrdia Civil» (Resina, 2008: 271).

Joan Giralt, el candidat a la presidència, experimenta aquesta violència quan Joan Navarro (el portaveu d'Unió Nacional Catalana) li fa xantatge a fi d'evitar la investidura abans dels Jocs Olímpics. «Ja saps que tenim una informació que et pot perjudicar» (49), l'avisava durant la conversa privada que sostenen a la biblioteca del Parlament: en aquest passatge, l'espai per excel·lència de preservació del coneixement esdevé la palestra d'un dels més barroers modes de fer política. Giralt cedeix davant l'amenaça i, alhora que albira per la finestra els manifestants que exigeixen el seu nomenament, accepta que s'ajorni l'elecció (67). Ja no es farà marxa enrere. L'abisme que separa la política institucional de la ciutadania mobilitzada s'anirà eixamplant cada vegada més. Tanmateix, tal bretxa no apareix del no-res. S'ha expressat des del primer fragment de l'obra per mitjà d'una oposició espacial que, en aquesta altra escena, posterior, simplement es reproduïx. El distanciament s'ha traslluït, dèiem, a través del contrast entre l'ambient de l'exterior del Palau de la Generalitat i el de l'interior. A fora, a la plaça, l'entusiasme de la multitud, el soroll de l'ovació; a dins, a la sala de vetlla, la preocupació, el silenci; i Joan Giralt, figuradament atrapat en el lliandar entre aquests dos mons.

L'amenaça de Joan Navarro és una mostra de violència directa (Galtung, 1998)<sup>19</sup> connectada amb les anomenades «clavegueres de l'Estat», ja que es revela com a part d'un pacte corrupte amb el ministre d'Interior a canvi d'una «bona compensació econòmica» (80). Quan el FAP es torna a comunicar amb Mike O'Brian en el capítol vi, serà per contraatacar. A part de concedir-li l'entrevista, li proporcionen unes imatges gravades al port que demostren que el 14 de juny «les forces d'ocupació van simular un desembarcament d'armes del FAP per reclamar un augment de les forces de seguretat dels Jocs» (66). Li faciliten, així, les proves d'una manipulació del poder a què planten cara. Una altra reacció contrària als interessos estatals té lloc en el capítol ix, aquesta protagonitzada per Joan Giralt. Amb l'ajut de Muriel, grava clandestinament un discurs, «una proclama sobre la independència de Catalunya» (93), als estudis de la televisió autonòmica, la CTVC-4.

La novel·la va esculpir, així, un espai definit per la polarització ideològica i per maniobres secretes contra l'adversari polític que vaticinen l'entrada de la violència explícita. En paraules de Boix, el cap dels Mossos, entre Barcelona i Madrid es lliura «una batalla, a vegades soterrada, altres explosiva» (63), que ve d'enrere. Mike aviat capta el que està passant a Barcelona: sobretot aquestes lluites pel relat que són part d'un combat més ampli i violent no sols en el pla simbòlic. Com a periodista especialitzat en política, O'Brian és algú que coneix bé les dinàmiques que es poden instal·lar dins el món de la comunicació, però alhora, com a estatunidenc, se'n desmarca: «[E]ls nord-americans tenim fama de ser el poble més idiotitzat del món, però això no vol dir que no tinguem la premsa més lliure que fins ara ha estat possible» (63), adverteix a Boix. A la capital catalana, el corresponsal reivindica la seva ètica periodística contínuament.

<19> D'acord amb la definició de violència de l'Organització Mundial de la Salut (2004), la mera intimidació, l'advertència de l'ús de la força, ja és en si mateixa una acció violenta si, com és el cas, condiciona l'actuació de la víctima.

El que fa d'ell l'Altre és en substància aquesta caracterització com a professional estranger que no està lligat de mans a l'hora d'exercir la seva feina, ja que es manté decididament al marge de la «caverna» mediàtica. D'aquí que pugui plantejar-se fer una entrevista amb els membres del FAP quan cap mitjà convencional els donaria veu mai<sup>20</sup>.

La banda el cita al topless del carrer Aragó: un «local tenebrós» que, com el graner abandonat, suggereix la clandestinitat del grup (i que porta adherides connotacions d'agressió, així com d'un tipus de masculinitat)<sup>21</sup>. O'Brian s'hi presenta i hi reconeix «la Barcelona desangelada», tan diferent de la nova que s'està forjant. Al cap d'una estona, una «rossa xuclada» (71) el condueix a l'habitació fosca on un home del FAP l'ha estat esperant per portar-lo a l'escenari de l'entrevista pactada, el despatx del governador civil. Per infiltrar-se en aquest espai d'autoritat a mitjanit, tots dos es fan passar per policies. L'operació és delictiva i molt arriscada, i Mike no atura de rebre ordres i advertències per part dels membres de l'organització: «No t'arronsis» (73), «La teva pistola és de plàstic, així que no intentis fugir», «No obris la boca», «Engega la càmera» (74), «lanqui, filma'm», «Aquí manem nosaltres. Tu grava» (75). Un avís profètic segella la trobada: «Recorda: nosaltres no perdonem els traïdors» (76). Sota les amenaces i enmig del perill, O'Brian obeeix. Té només set minuts, i enregistra unes imatges plenes de simbologia<sup>22</sup>. Un dels homes s'asseu a la butaca del governador; uns quants cobreixen el retrat del rei amb la bandera del FAP; l'espanyola va a parar a terra i és trepitjada. Com Giralt a la vetlla, capgiren la disposició corrent d'un espai institucional. Mike descriu la situació per als espectadors «amb un to d'intriga» (74), i formula algunes preguntes:

—Quin sentit té haver vingut aquí, desafiant la vigilància de la policia espanyola?

—És un acte de sobirania. Aquí és casa nostra. Ells són els ocupants. És com a les velles pel·lícules de Hollywood en què Robin Hood sempre entra a casa del tirà quan li convé.

—Per què utilitzeu les armes? [...]

—...volem ser catalans d'una manera definitiva, no eternament provisional (75).

El migdia següent, quan la notícia es difon, es desferma el bullici. Les mesures de vigilància de les autoritats espanyoles han quedat ridiculitzades a pocs dies de les Olimpíades; s'ha llançat una altra ofensiva contra el guió oficial. Intranquil per la «constant agitació al carrer» (79), el ministre d'Interior convoca una reunió d'urgència a Madrid; mentrestant, a Barcelona, es crida a una manifestació antiespanyolista que, celebrada la jornada prèvia a l'inici dels Jocs, culmina amb una altra estampa impactant: una bandera independentista —la senyera «més gran de la història» (101)— cobrint el cel de la plaça de Sant Jaume. La força de l'espai polític independentista es manifesta materialment, en les dimensions de rècord de l'estendard que conquereix un indret emblemàtic: la plaça ha estat definida a la primera pàgina de la narració com la «caixa de ressonància d'agravis [sic] i il·lusions» del poble català (7) —la plaça, doncs, adquireix un

<20> A més d'afinar el grau d'alteritat del personatge d'O'Brian, Alfons Gregori (2015) té en consideració la poca repercussió internacional que en efecte, a diferència del basc, tenia el secessionisme català, i apunta: «O'Brian evocaria l'essència democràtica i la voluntat de transparència que són també propis (constitucionalment) del país nord-americà, i constitueix, doncs, la figura que amb la seva mirada obre les portes a la legitimitació de les reivindicacions independentistes, creant les condicions bàsiques perquè se'n pugui aconseguir la comprensió i —en darrer terme— l'acceptació per part d'aquells que no han intervingut directament en el conflicte: l'alteritat de les nacions estrangeres» (Gregori, 2015: 117).

<21> Parlant de masculinitats: O'Brian és un personatge ostensiblement masclista. Això es pot copsar en nombrosos fragments, sobretot pel seu tracte condescendent i paternalista cap a les dones. Encara que no podem aprofundir en aquest aspecte, cal anotar-lo, perquè l'apropa al patró masculí clàssic del gènere negre i perquè, vist avui, erosiona l'heroïcitat del personatge.

<22> Joan Ramon Resina subratlla la faceta simbòlica de les topades que precediren les Olimpíades de Barcelona: «Lluites simbòliques molt tenses entre alguns grups socials i les institucions acompanyaren la preparació dels Jocs. Es disputava el caràcter i el grau de visualització de l'amfitrió polític [...]. La pregunta era: qui seria l'amfitriona dels Jocs, Catalunya o Espanya? Tot i que la qüestió no es decidia simplement en el terreny dels símbols, la lluita era especialment insidiosa en aquest nivell» (Resina, 2008: 269 i 272).

cert valor cronotòpic, és un centre que condensa distintes coordenades d'espai i temps del món narrat. Tots els mitjans es fan eco de l'acte, fent llum sobre allò que el govern central no hauria volgut que transcendís mai.

Reulem un moment, però, al fragment de l'entrevista a l'oficina del governador, perquè hi ressalta la comparació de la tasca del FAP amb la de l'heroi Robin Hood, el bandit bo. Aquest és, clarament, un recurs discursiu amb què el grup armat espera guanyar el suport de la societat civil. La banda també té el seu relat, i pel que s'indica al llarg del text, l'hi funciona (21, 115). Tanmateix, la violència que caracteritza el tracte dispensat a O'Brian no es pot ignorar. La novel·la no idealitza els terroristes. Després dels episodis del segrest al graner i de les amenaces amb què s'hi adrecen en gravar el reportatge, ve una altra investida. El 25 de juliol, unes hores abans que comencin els Jocs, el FAP intenta assassinar el nord-americà amb una bomba a la moto (105). Mike se salva; del vehicle, només queden les restes. El periodista les filma, com filmarà la immolació de Muriel Basora. Precisament és ella qui, en el paper de *femme fatale*, li ha parat la trampa en el marc d'una vetllada romàntica en què el condueix, per la Carretera de les Aigües, fins al centre d'operacions de la banda, un xalet que emana expeditesa: «Res de luxes. Arxivadors. Dos ordinadors. Estelades per tots costats. Fotocopiadores. Muntanyes de cartells» (102). La casa comunica el diligent *modus operandi* d'una organització que no es vol detenir ni distreure per causa dels escrúpols morals.

I que no ho farà: el FAP aconsegueix dur a terme l'atemptat que ha preparat per a la cerimònia inaugural dels Jocs; una cerimònia entorn de la qual les guerres de representació es tornen a percebre. Aquell dia, a la portada de *L'Independent*, un nou diari català, es llegeix el titular en anglès «Catalonia is not Spain» emmarcat en negre. La policia, als accessos a l'estadi, requisa senyeres i pancartes, i extrema les mesures de seguretat —per bé que això impliqui dissimular menys certes realitats: «Malgrat que la consigna era la discreció, tothom era escorcollat. La manifestació del dia anterior havia escal·fat els ànims» (106). Més tard, el públic xiula mentre sona l'himne d'Espanya, i durant la desfilada, els atletes catalans se separen de la formació i s'arranquen els escuts espanyols de l'americana; a sota hi porten la senyera. A la retransmissió de la televisió, però, no es deixa veure l'acció (113).

Enmig d'aquestes pugnes, que el FAP ocupi la torre de telecomunicacions del recinte i la cabina de premsa i s'hi atrinxeri adquireix una simbologia diàfana: representa prendre el control, a la força, del que es narra al món sobre Catalunya. La interrupció de la cerimònia es produeix tot just després que s'encengui la flama olímpica, enmig d'una atmosfera d'expectació i amb poca llum:

Un so greu a la megafonia va interrompre la música. El picar de mans va anar baixant de to. Era una veu d'home, que parlava pausadament.

—Una de les tribunes de premsa està ocupada pel nostre exèrcit. Els extintors són plens de goma-2. Qualsevol moviment en fals farà volar la tribuna de premsa. Volem una Catalunya lliure. Les nostres condicions per alliberar els tres-cents periodistes que es troben en aquest moment sota el nostre control són: el reconeixement, per part de l'ONU, de Catalunya com un Estat independent; que les forces d'ocupació espanyola abandonin el nostre país, i per últim, la unitat nacional de tot el territori en domini espanyol i una negociació posterior amb el govern francès. Visca el FAP! Visca Catalunya Lliure! (113-114).

Les reaccions a l'emboscada no es fan esperar. El públic aplaudeix i replica el crit de «Visca Catalunya Lliure»; les autoritats espanyoles abandonen Barcelona —partida que fa l'efecte de reculada de posició sobre un terreny en disputa— i deixen els Jocs en suspens; i Mike O'Brian fa indagacions. Boix, que es revela com un actor més del complot, tenia coneixement del que passaria, i ha permès que passés. Ara, el responsable de la policia catalana vol que Joan Giralt faci seves les exigències del FAP per posar contra les cordes el govern espanyol: «¿No és aquest el moment que esperàvem?» (117), l'esperona. En el capítol XII, el penúltim, es desenvolupen les converses polítiques que el candidat, pressionat per totes bandes, manté en les hores posteriors a l'atemptat, i que enllesteix amb la decisió (criticada *in primis* pels seus companys de partit) de pactar amb Madrid una solució federal per a Catalunya. Ell s'haurà d'ocupar d'eliminar el FAP, haurà d'embrutar-se les mans, però, a canvi, es garanteix ser investit —cosa que demostra on rau el poder polític real: no pas al Parlament, sinó a Madrid<sup>23</sup>. Arribats a aquest punt, el que podria haver estat el retrat humanitzat d'un alt representant es recobreix definitivament de patetisme. Les gestions que fa per tancar l'acord des de l'espai reclòs del despatx van en contradirecció de l'ímpetu que s'expressa als carrers, tornats un escenari obertament bel·ligerant, inundat d'una repressora violència policial. El símil dels helicòpters amb els corbs que vigilen «la carn humana agonitzant» crea una imatge sinistra:

A la Gran Via hi havia barricades de foc, fetes amb fustes i plàstics dels contenidors. Els manifestants eren joves i portaven la cara tapada amb mocadors negres. La policia disparava pilotes de goma des de les motos. Els helicòpters sobrevolaven la ciutat. El soroll dels seus motors i els llums vermells feien l'efecte de corbs vigilant la carn humana agonitzant (127).

De fet, i com ja s'ha anotat, a *El complot dels anells* la dicotomia entre espai interior i espai exterior és una constant. Aquesta divisió, d'altra banda, enllaça amb el caràcter contradictori que O'Brian determina en la seva radiografia de la societat catalana:

No entenia aquell país que es trobava a gust amb la contradicció. Si la política era la plasmació dels corrents socials, aquell país aviat podria

<23> Per a Resina (2008: 248), el tret característic de Barcelona és precisament «la seva separació del poder polític real». I afegeix: «Aquesta és la clau dels discursos vacil·lants i de les decisions de vegades estrambòtiques dels seus dirigents, i explica el retorn periòdic d'enfarfegades autocelebracions» (248).



ser independent. En canvi els fets anaven en sentit contrari. Als polítics de Catalunya a última hora sempre els pesava Espanya (109).

Al costat de la desvinculació —generadora de tensions— entre l'esfera institucional i l'esfera política popular, a l'obra es pot identificar un altre tema estructurador que col·labora en la caracterització de l'atmosfera social: la traïció. Joan Giralt n'és acusat (69, 129), com és esperable, però també Boix, qui acaba obeint les ordres del dirigent i, a contracor, engega el pla per reduir el FAP i poder reprendre els Jocs. Per un altre cantó, la darrera paraula pronunciada pel president Pere Soler va ser «traïdors», segons el testimoni d'uns pagesos. Muriel també invoca la noció de deslleialtat durant un diàleg amb Mike: «Jo no traïré aquest país» (103). I Giralt, pel seu costat, quan el FAP comet l'atemptat, se sent estafat per Muriel: «Com l'havia manipulat! Tota aquella farsa de fer un vídeo amb el seu discurs, no havia estat res més que una maniobra per distreure'l del que estava fent el FAP. Ella sí que tenia sang freda» (125). La dona que ha estat la seva amant els darrers dos anys, a la fi, li farà una abraçada que resultarà letal.

Muriel Basora és, justament, l'únic personatge femení d'*El complot dels anells* que compta amb un cert protagonisme. La jove, una periodista catalana, completa la tríada de figures principals amb Joan Giralt i Mike O'Brian, amb els quals, a més, forma un triangle sentimental. Per a *Godsland* (2007: 170), la noia funciona «as the archetypal *femme fatale* who deploys her sexuality in the service of political beliefs», si bé l'autora puntualitza que, a diferència de les dones sexualitzades de la prototípica novel·la d'espies, Muriel fa això perquè vol, amb plena agència, i cerca el plaer sexual propi. De l'encertada anàlisi de *Godsland* volem matisar, només, la qüestió de l'agència de Muriel. Vagi per endavant que els protagonistes d'*El complot dels anells* no estan dotats d'una profunditat psicològica que permeti emprendre un escrutini consciencios de la seva personalitat. Per la informació disponible, però, la noia sembla força condicionada per l'espai violent en què, com a membre del FAP, es mou (33, 103-104). Alfons Gregori (2015: 119) proporciona un punt de suport a aquesta tesi quan destaca els «trets notablement sadomasoquistes» del personatge durant les escenes eròtiques: és «com si es traslladés a les seves relacions sexuals la cultura de la violència que li ha infós l'àmbit familiar (per ser filla d'un líder del FAP) i la militància en el grup terrorista ficcional» (119), glossa l'estudiós. Aquesta violència que abasta les relacions íntimes de la noia, esquitxa així mateix el seu espai domèstic: a la tornada del Club Partagàs, Mike i Bàrbara comproven que li han escorcollat l'apartament per intimidar-la: «roba per terra, calaixos oberts, papers i fotos pertot arreu...» (34). Muriel, en veure el daltabaix, defalleix. És, en suma, un subjecte polític que *conviu* amb la violència, però dolorosament, deseparada de resiliència. I com que hi ha conviscut des de petita, sembla admissible que la violència hagi esdevingut constitutiva del seu ésser, que hagi estat bolcada cap a dins. Al capdavant, Muriel empra armes tecnolò-

giques —la pistola, la bomba—, però també és arma ella mateixa. Enganya Joan Giralt; enganya Mike O'Brian; i a l'escena conclusiva en què es transforma en dona-bomba, du aquesta osmosi persona / eina de violència fins al límit.

Tot plegat permet pensar el seu gest últim, la immolació davant del Parlament, com un acte que és alhora d'alliberament personal i nacional. Ara bé: cal afrontar amb cautela el primer dels dos vessants de l'acció. Com Adriana Cavarero (2009: 163) assenyala, la mirada compassiva sobre les terroristes suïcides és desaconsellable, atès que les reté «como objetos de un padecimiento sufrido más que como sujetos de una elección activa». Judith Butler (2004: 42), en les seves reflexions sobre el dol, tampoc no dubta que «[n]othing about being socially constituted as a woman restrains us from simply becoming violent ourselves». Muriel Basora pateix, segur. El seu pare és executat; tots els companys del FAP són assassinats; i el culpable d'aquestes morts, qui ha desarticulat el grup i ha frustrat el sofisticat pla de la banda per a l'assoliment de la independència de Catalunya, no és altre que el seu amant, el convers Joan Giralt. Però al costat del trauma personal que, sens dubte, abona la immolació, hi ha un fet que no es pot deixar de banda: Muriel és una militant política compromesa que, com ha dit a Mike, no trairà el seu país. I si comet l'atemptat, no és tant per una voluntat nul·lificadora —que podria realitzar de maneres menys disruptives— com perquè sap que representa un alliberament per a la nació.

La sobrevivent del FAP «allibera» Catalunya del traïdor que ha menat els seus cap a una renúncia política com la que Resina (2008) considera que va implicar l'organització dels Jocs Olímpics. Vestida de negre (un color que evoca la figura venjadora de la vídua negra), Muriel s'obre pas amb parsimònia enmig dels paraigües de la gent per acostar-se a Giralt. Tot just ha començat a ploure. Es transposa en la tempesta meteorològica la que, en paral·lel, la jove desferma figuradament. El nou president, quan la veu, sent una «esgarrifança» (138), però l'ambició el condemna: «El seu pensament va calcular que l'abraçada amb la filla d'un patriota seria ben vista. No hi havia perill» (138). El que Giralt pretén que sigui la imatge, gloriosa, de restauració del consens social, resulta una exhibició de violència contestatària del relat que convé al polític. Esdevé un abús de força contundent que, a més, pel fet de ser suïcida, resulta inapel·lable; l'acció «horrorista» es tanca en si mateixa (Cavarero, 2009: 168). En coherència, la detonació posa fi al llibre.

Altrament, l'atemptat serveix per culminar l'etapa de les guerres olímpiques de representació. Materialitza una darrera lluita pel relat lliurada en un espai urbà, públic i concorregut; a la sortida d'un edifici altament simbòlic dins l'epopeia política de la comunitat: el Parlament. Tot el contrari dels racons aïllats i solitaris dels primers fets, com el graner de l'extraradi barceloní. La via pública no ha estat un lloc pacífic i tranquil, històricament: «La calle ha sido, sobre todo, un espacio donde se espectacularizan las tensiones sociales

y se producen los grandes ensayos libertadores», recorda Manuel Delgado (2007: 244). Muriel re-tensa aquest espai, a la novel·la. Malgrat voler parar de filmar, un consternat Mike grava l'escena sabedor que allò és història de la televisió: «Mike O'Brian tenia una altra vegada l'exclusiva amb primers plans. Les imatges d'aquella foguera humana, de ritual medieval, ben segur que impressionarien a Amèrica» (139). En aquestes darreres paraules del text, se suggereix que la ciutat que les institucions volien projectar, madura, cap al futur, ha quedat ancorada en el passat. L'element del foc casa un temps i l'altre: dins d'aquest espai incendiable, s'ha passat de la torxa olímpica, insígnia de superació, de progrés, a la primitiva foguera. I val a dir també, amb relació a la temporalitat, que es percep un cert component cíclic. Com al principi (mes de juliol), al final (setembre) es dona mort a un president de la Generalitat que, per afegiment, surt d'un ple extraordinari marcat, com la vetlla de Pere Soler, per «[l]a gravetat dels rostres» (138). La seqüència es repeteix, però l'espai ja no és el mateix. La violència l'ha inundat i transformat.

La sexualització de la dona violenta —tret que María Xosé Agra (2012: 63) sosté que recorre els discursos mediàtics sobre la violència femenina— és un altre aspecte remarcable del passatge final. En efecte, completa la descripció de l'acostament entre els dos ex-amants: «El vent havia entreobert la gavardina negra, a sota hi havia alguna cosa més que aquell cos que tots dos coneixien fins a l'últim racó. Muriel va agafar Giralt per l'espatlla. El va abraçar. Una vegada més, els cossos es van ensemblar a la perfecció» (138). L'assassinat queda equiparat a l'acte sexual: és com un darrer coit el propòsit criminal del qual avorta la possibilitat de pensar normativament Muriel, la dona, com a donadora de vida o cuidadora, ja que fa el contrari, la treu. I se la treu: el seu és el cos que es mata per matar (Agra, 2012: 69). De fet, corporalitat femenina i mediatització sovint van de la mà. Agra defensa que «lo que realmente se persigue utilizando el cuerpo como arma es alcanzar un gran impacto mediático, y se logra, más y mayor si quien explota, si la bomba es una mujer» (2012: 69-70). Amb aquest «sacrifici» —pot ser entès així, dins la lògica de l'heroi màrtir—, Muriel certament assoleix l'impacte desitjat, i s'assegura la immortalitat, ja que queda inscrita en la història política de Catalunya, alhora que repta la vella concepció del nacionalisme com un «male phenomenon» (Özkırımlı *apud* Godslan, 2007: 166). Godslan, a més, afirma que els «parallels between Catalonia and the female body» són un recurs recurrent entre les escriptores catalanes de novel·la criminal (147), dada que apuntala la identificació del personatge de Muriel amb la nació catalana.

### 3. Consideracions finals

Per concloure l'anàlisi, es plantegen tres consideracions generals. En primer lloc, hem vist que, a *El complot dels anells*, l'espai és figurat des del principi com un context abonat per a la violència —de fet, com

és característic del gènere negre, un crim (l'assassinat del president de la Generalitat) precedeix l'inici del relat. L'atmosfera de rivalitats poc esportives té relació, és clar, amb la conjuntura sociopolítica. Per al poder estatal, en aquest moment cal que Barcelona —exposada a la mirada internacional, esdevinguda l'indret més noticable del món— projecti exemplaritat i consens. La capital de Catalunya s'ha d'alçar com la icona d'una Espanya democràticament consolidada, que ha deixat enrere el fantasma de la dictadura: per això la «descarada mitificació de la data» (Resina, 2008: 243), dins i fora de la ficció. Amb tot, la realitat aviat desbanca la fantasia divulgada des dels mitjans alineats amb el poder. La preparació dels Jocs Olímpics arria tibantors importants en la comunitat, la manifestació més extrema de les quals és l'amenaça del FAP. Però les institucions no les afronten, aquestes tensions; en comptes d'això, les neguen i les intenten sepultar en l'esmentat relat mediàtic. Les guerres de representació, que sembla que operen només en el terreny simbòlic, acaben deixant pas a episodis de violència directa (Galtung, 1998) que, exercida amb més o menys discreció per part d'uns o altres, en tots els casos posa en evidència la falsedat d'aquell consens que es proclama. Atès que oficialment tal pacte social no admet, en l'espai compartit, l'abús de la força (Lefebvre, 1974), resulta eloqüent que l'obra es clogui amb un acte de violència pública que la multitud aglomerada a la sortida del Parlament presencia i que les futures generacions podran visionar a la pantalla perquè ha quedat enregistrat. Es tracta, en suma, d'una violència profundament subversiva, que deixa poc lloc a dubtes sobre la tergiversació dels fets que passen a Catalunya per part dels mandataris.

Passem a la segona consideració. Sobre la base de la guerra de símbols i de les batalles mediàtiques, a la novel·la es descriuen accions estrictament violentes —aquelles en què s'esdevé un desbordament de força, en el sentit literal o figurat del terme. Aquestes mostres de violència conglomeren des del segrest de Mike fins a la immolació de Muriel, passant per les intimidacions del FAP i del portaveu Joan Navarro, per l'atemptat el dia de la inauguració dels Jocs i per l'actuació repressora dels Mossos d'Esquadra, entre d'altres. Són successos —lligant amb les observacions del paràgraf anterior— que es presenten com la cara visible d'un problema estructural. En el referons, el que hi ha són les mancances d'un sistema democràtic que cerca des-polititzar la ciutadania. I amb relació a aquest tema, l'obra recull el debat (existent en el moment que el text aparegué) sobre la legitimitat de la violència com a mitjà per fer política. La violència és, encara ara, la conseqüència més temuda del conflicte polític entre Catalunya i Espanya. Recordem que, en el punt àlgid del «procés», en què es va arribar a un suport social insospitat en el moment de redacció de la novel·la *El complot dels anells*, la narrativa imperant era netament pacifista i cívica (amb consignes del tipus «Ni un paper a terra»). En els darrers anys, a Catalunya, aquests discursos polítics han contrastat amb fets tan violents com els atemptats a la Rambla de Barcelona i a Cambrils (les relacions del CNI amb la

cèl·lula terrorista responsable dels atacs encara s'estan investigant) i la repressió policial durant el referèndum d'autodeterminació de l'1 d'octubre de 2017.

Considerant el fracàs de l'intent d'independència impulsat pel FAP a l'obra, Gregori (2015: 123) arriba a la conclusió que la narració es posiciona i que avisa «que aquesta magnitud de violència no duu enlloc, per molt que estigui organitzada amb admirable eficàcia i "professionalitat"». Si bé és una lectura interessant, al nostre parer l'obra se situa en una posició un tant més ambigua. I, més que la crida a la no-violència, el que hi prepondera és la crítica sarcàstica a la incapacitat dels governants per evitar situacions de bloqueig en què la violència aparegui, als ulls del poble, com l'única manera de recuperar la sobirania. Alhora, l'obra pot ser considerada una producció atrevida i precursora de la denominada literatura «del procés», amb diferències pel que fa al gènere. Mentre que *El complot dels anells* s'adscriu a la ficció especulativa, en els darrers anys han aparegut des de novel·les de ficció com *El crit* (2019), de Blanca Busquets, i *La mentida més bonica* (2022), de Francesc Serés, fins a obres de literatura periodística com *Dies que duraran anys* (2018), de Jordi Borràs, passant per textos de memorialisme autobiogràfic. En són exemples *Ho tornarem a fer* (2019), de Jordi Cuixart; *Esperança i llibertat* (2019); de Raül Romeva, i *Abans ningú deia t'estimo* (2018), escrit a partir de converses amb els fills i les filles dels presos polítics.

En tercer lloc, des del punt de vista formal, la novel·la representa l'espai i la violència d'un mode efectiu, però sense una gran voluntat d'estil. L'autora resol les escenes amb facilitat i treu rèdit dels tòpics del gènere negre: l'investigador amb un personal sentit de l'honor, la *femme fatale*, el sistema polític corromput. Això, però, no hauria de resultar massa estrany, si es té en compte la manca d'ofici d'Assumpció Maresma com a novel·lista, l'extensió limitada del relat i el plantejament de l'obra en termes de producte de consum, de lectura lleugera. La senzillesa de la redacció contrasta amb la potència de l'argument; una puixança que ve reforçada pel tractament èpic dels escenaris. Se seleccionen localitzacions de notable càrrega simbòlica, que encaixen bé amb l'eix temàtic de les lluites pel relat, i que recobreixen de significació les accions (moltes d'elles, violentes) que s'hi esdevenen. Al mapa hi apareixen la plaça de Sant Jaume, el Palau de la Generalitat, el Parlament, el despatx del governador civil, l'estadi olímpic. També hi ha espais marginals, però, com el graner i el topless. Com a apunt final, podem observar que la ciutat viscuda, la Barcelona quotidiana, queda fora del retrat literari.

## Bibliografia citada

AGRA, M. X. (2012): «Con armas, como armas: la violencia de las mujeres», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 46, 49-74.

- AVUI (REDACCIÓ) (22 de març de 1988): «Francesc Bellmunt fa arribar a la literatura la seva pel·lícula», *Avui*, 34.
- BORRÀS, J. (2018): *Dies que duraran anys*, Barcelona: Ara Llibres.
- BUSQUETS, B. (2019): *El crit*, Barcelona: Proa.
- CAVARERO, A. (2009): *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona: Anthropos.
- CERTEAU, M. de (1990): *L'invention du quotidien*, vol. I, París: Gallimard.
- CUIXART, J. (2019): *Ho tornarem a fer. Quan la injustícia és llei, la desobediència civil és un dret*, Barcelona: Ara Llibres.
- DELGADO, M. (2007): *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama.
- MARESMA, A. (1988): *El complot dels anells*, Barcelona: Edicions de la Magrana.
- GALTUNG, J. (1998): *After Violence: 3R, Reconstruction, Reconciliation, Resolution: Coping with Visible and Invisible Effects of War and Violence*, Grenzach-Whyle: Transcend.
- GODSLAND, S. (2007): *Killing Carmens. Women's Crime Fiction from Spain*, Cardiff: University of Wales Press.
- GREGORI, A. (2015): «Un terrorisme que no va poder ser: el cas d'*El complot dels anells*», *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XLII, 2, 111-126.
- GUILLAMON, J. (2001): *La ciutat interrompuda*, Barcelona: La Magrana.
- LEFEBVRE, H. (1974). *La Production de l'espace*. París: Anthropos.
- ORIOI, J. (1988): «Novel·la negra i cinema», *El Temps*, 206, 96.
- ORTEU, F. (2018): *Abans ningú deia t'estimo. Testimonis de filles i fills de presos polítics. Anna Forn, Beta Forn, Laura Turull, Marta Turull i Oriol Sánchez*. Barcelona: Catedral.
- RESINA, J. R. (2008): *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors.
- ROMEVA, R. (2019): *Esperança i llibertat*, Barcelona: Ara Llibres.
- SERÉS, F. (2022): *La mentida més bonica*, Barcelona: Edicions Proa.
- TOWNSHEND, C. (2002): *Terrorism. A Very Short Introduction*, Nova York: Oxford University Press Inc.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION (2002): «World Report on Violence and Health: Summary». Ginebra: World Health Organization, IRIS. Repositorio Institucional para Compartir Información, <<https://apps.who.int/iris/handle/10665/42512>> [02/06/2024].

# #31

## «UNA EXPERIENCIA MENOS UNO». RESTAURACIÓN DE LA IDEA BENJAMINIANA DE EXPERIENCIA EN LA PROSA DE VALERIA LUISELLI

Bernat Garí Barceló

*Universitat de Barcelona*

<https://orcid.org/0000-0001-6744-8115>

Artículo || Recibido: 31/01/2024 | Aceptado: 03/06/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.16

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

Ilustración || Carol M. Highsmith, *Arizona's painted desert*, 1980. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2011630977/>. World Digital Library

Texto || ©Bernat Garí Barceló – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



**Resumen** || Este artículo es una reflexión sobre la recepción e incorporación de la idea de experiencia de Walter Benjamin en dos obras de Valeria Luiselli: *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro*. Tras un breve esbozo panorámico sobre la vinculación entre filosofía y lenguaje en la obra de la autora a través de la referencia cruzada Deleuze-Benjamin, se propondrá una relectura de su narrativa reciente para mostrar de qué modo su incorporación de la idea de experiencia cuaja en una defensa del collage, el pastiche y el fragmento como mecanismos de recuperación de la memoria.

**Palabras clave** || Valeria Luiselli | Walter Benjamin | Gilles Deleuze | Experiencia

### «Una experiencia menos uno».

#### Restauració de la idea benjaminiana de experiència en la prosa de Valeria Luiselli

**Resumen** || Aquest article és una reflexió sobre la recepció i incorporació de la idea d'experiència de Walter Benjamin en dues obres de Valeria Luiselli: *Los niños perdidos* i *Desierto sonoro*. Després d'un breu esbós panoràmic sobre la vinculació entre filosofia i llenguatge en l'obra de l'autora, a través de la referència creuada Deleuze-Benjamin, es proposarà una relectura de la seva narrativa recent per mostrar de quina manera la seva incorporació de la idea d'experiència qualla en una defensa del collage, el pastiche i el fragment com a mecanismes de recuperació de la memòria.

**Paraules clau** || Valeria Luiselli | Walter Benjamin | Gilles Deleuze | Experiència



“Una experiencia menos uno”.

### Restoring Benjamin’s Notion of Experience in Valeria Luiselli’s Narrative

**Abstract** || This article is a reflection on the reception and incorporation of Walter Benjamin’s idea of experience in two works by Valeria Luiselli: *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions* (*Los niños perdidos*) and *Lost Children Archive* (*Desierto sonoro*). After a brief panoramic overview of the link between philosophy and language in the author’s work through the Deleuze-Benjamin correlation, it offers a re-reading of her recent narrative work to show how her incorporation of the idea of experience comes together to form a defense of collage, pastiche, and fragmentation as mechanisms for the recovery of memory.

**Keywords** || Valeria Luiselli | Walter Benjamin | Gilles Deleuze | Experience

## 1. Filosofía y lenguaje

La obra de la escritora Valeria Luiselli se ha nutrido considerablemente de la tradición filosófica contemporánea. Filósofa de formación, la autora mejicano-estadounidense nos ha dejado rastros constantes, emblemáticos, de una poética intersticial en la que cuajan distintas esferas de creación y conocimiento. Ya en 2019, en el marco de un diálogo junto a otros críticos y escritores, compilado en el primer dossier de *Iowa literaria*, Luiselli se hizo eco del modo en que literatura y filosofía confluyen en el centro de su biografía intelectual:

**VL:** [...] yo estudié filosofía [dice Valeria Luiselli], fue mi formación. Estudié en la UNAM y en las clases de filosofía continental éramos quinientos alumnos, y en las clases de filosofía analítica éramos cuatro gatos, entonces acabé estudiando mucho la filosofía analítica. En mi formación intelectual, la filosofía continental no estuvo ausente y también terminé haciendo un doctorado en literatura comparada, pero realmente mi formación primaria fue en filosofía analítica [...]. Vengo un poco de esa tradición, más que de Deleuze, que también me gusta, Benjamin, que siempre me gustó, y Wittgenstein. [...]

**JC:** Me sorprende mucho esa raíz analítica.

**VL:** [risas] No se nota. En *Los ingravidos* hay una ridiculización amorosa de los filósofos analíticos (Hernández et al., 2019).

Si bien ninguna circunstancia biográfica puede ser concluyente y se la convoca a menudo con un *faux pas* después de un trabajo selectivo con el que nos damos la razón sobre lo que ya sabíamos de antemano, es curioso observar esa decantación por materiales tan distintos y heterogéneos, amén de ese interés inusitado en la lógica formal. Nos dice algo todo ello sobre la comodidad con la que la autora discurre entre varios códigos al mismo tiempo, y nos dice algo también sobre la impronta intersticial de la que dan cuenta sus principales obras narrativas. La impregnación filosófica de su prosa, que puede comprobarse en esa parodia de la filosofía analítica urdida *sotto voce* en *Los ingravidos*, no responde, sin embargo, a una exhibición de musculatura referencial o a una impostura intelectual, sino a un ensamblaje sutil de ambas esferas de creación cuyo equilibrio parece ser fruto de un modelado arduo y paciente como trataré de probar en el discurrir de las páginas que siguen.

También en un fragmento del ensayo «Relingos», esta vez en la obra *Papeles falsos* (2020 [2010]), escrito híbrido, a caballo entre la crónica, el ensayo y la autoficción, Luiselli ofrece en primicia la posibilidad de dicho entrelazamiento al trenzar en espiral los nombres que irán sellando con el tiempo el envoltorio de su escritura, a saber: «T.S. Eliot: una planta que crece entre el *debris* de un edificio derrumbado», «Salvador Novo: un paseo transformado en vía de alta velocidad», «Tomás Segovia: una alameda, un respiro», «Roberto Bolaño: una azotea», «Isabel Allende: un *shopping mall* (realmaravilloso)»; «Deleuze: un tope; Derrida: un bache»; «Hannah Arendt: una torre, un punto arquimediano; Heidegger: un callejón sin salida;

Benjamin: una calle de un solo sentido, transitada a contracorriente. Y todo lo que no hemos leído: un relingo: el vacío en el corazón de la ciudad» (Luiselli, 2020: 78).

Pero, como decía, Luiselli no persigue el guiño fácil a través de la resonancia esnob asociada como un lugar común a determinados nombres y figuras (Benjamin, Arendt, Walser, Deleuze, Heidegger) ni certificar sus credenciales como escritora multifacética por abuso, según la expresión de Theodor Adorno, de una «jerga de la autenticidad» que tan cara le ha resultado a veces a la universidad. Paz Oliver (2019: 17-18) ya remarcó que el sentido del dispositivo metatextual de *Papeles falsos* surte efecto si, y solo si, se lo ensambla con los paseos y la cadencia fluctuante de la voz de la *flâneuse* tal y como discurre en los azarosos itinerarios trazados en los distintos ensayos de la obra, donde la narradora aprende a ver el mundo desde la óptica de los libros al constatar que el marcaje de la realidad desde la cultura erudita predispone siempre la mirada de quien trata de entender. Si bien esta idea se cuece al calor de los escritos de Walter Benjamin sobre el París del siglo XIX<sup>1</sup>, la propia narradora, desde varias zonas de *Papeles falsos*, reconstruye la perspectiva benjaminiana a la luz de otros aportes filosóficos (Derrida, Deleuze, Heidegger, etc.) insistiendo en el carácter performativo de toda obra; subrayando, para decirlo *à la* Austin, de qué modo los textos hacen cosas en el mundo, y de qué modo los textos nos hacen:

Se ha comparado muchas veces a las ciudades con el lenguaje: se puede leer una ciudad, se dice, como se lee un libro. Pero la metáfora se puede invertir. Los paseos que hacemos a lo largo de las lecturas trazan los espacios que habitamos en la intimidad. Hay textos que serán siempre nuestros callejones sin salida: fragmentos que serán un puente (2020: 77-78).

El movimiento que la narradora imprime a los distintos escritos de *Papeles falsos* es el de una búsqueda de sí, una búsqueda en consonancia con el étimo de la palabra ensayo —«prueba», «intento», «examen»— que avanza tentativamente a través de destellos, co-razonadas, intuiciones, del lado de un lenguaje que se agota en su reflexividad y que imita el trazado del azaroso discurrir de la *flâneuse*. El lenguaje de la obra no se mueve, entonces, de un centro hacia fuera para dar con certezas incommovibles, referencias palpables o verdades platónicas, como aparentemente ocurre en el registro del realismo convencional, sino que se desplaza socavando sus propios márgenes, cuestionando sus límites, intentando descentrar los referentes para distanciar el lenguaje de su propensión a significar cosas con palabras. La obra de Luiselli busca abrir, expandir y detonar los márgenes del habla para abrir un umbral de pensamiento que no pase necesariamente por la palabra. El soporte de esta idea es, como decía, una referencia cruzada que vincula los escritos de Benjamin sobre el *flâneur* y la idea de lenguaje de Gilles Deleuze, a quien Luiselli cita al paso en un ensayo anterior, «Paraíso en obras», donde remarca: «*Cuando un lenguaje se tensa tanto* —escribe Deleuze— que comienza a tartamudear, a murmurar o a trastabillar...

<1> Sigo en este punto los ensayos «París, capital del siglo XIX» (2018d [1935]) y «Sobre algunos temas de Baudelaire» (2018c [1939]), de Walter Benjamin.

entonces el lenguaje en su totalidad alcanza el límite que marca su exterior y lo obliga a confrontar el silencio» (Luiselli, 2020: 70; énfasis de la autora).

También en el ensayo que he mencionado, «Relingos», Luiselli habría hecho un puñado de aportaciones alrededor de esta idea al recuperar, vía Alejandro Zambra, la noción aristotélica de «artisticidad», tal y como la describieran Panofsky, en la obra *Idea* (2016 [1924]), o el propio Agamben, en *Creación y anarquía* (2019 [2017]):

Escribir es un proceso de restauración a la inversa. Un restaurador rellena huecos en una superficie donde ya existe una imagen más o menos acabada: el escritor, en cambio, trabaja a partir de las fisuras y los huecos [...] No, escribir no es rellenar huecos [...]. Quizá sea más acertada la imagen de los bonsáis de Alejandro Zambra: «Escritor es el que borra... Cortar, podar: encontrar una forma que ya estaba ahí (Luiselli, 2020: 78).

La cadencia digresiva de esta reflexión no se cortará en seco y reforzará a renglón seguido la idea deleuziana de una lengua que tartamudea, que se escinde desde su interior para abrir vacíos y buscar nuevos espacios en los cuales podamos airearnos del mundo hipercodificado del capitalismo tardío. *Tempo lento*, entonces, escribir para abrir vacíos y huir de la *sobresemiologización* del presente histórico: «Escribir: taladrar paredes, romper ventanas, dinamitar edificios. Excavaciones profundas para encontrar —¿encontrar qué?—, no encontrar nada. Escritor es el que distribuye silencios y vacíos» (Luiselli, 2020: 79). La narradora de *Papeles falsos* no busca construir un sentido ni representar la realidad (pretensión que, mucho me temo, queda más allá de cualquier expectativa humanamente imaginable), sino que intenta destituir el privilegio de una metafísica representacional que ha sido el cimiento del realismo convencional y, según Deleuze, de la metafísica occidental<sup>2</sup>. En este punto, los ecos deleuzianos de obras tan emblemáticas como *Kafka. Por una literatura menor* (2008 [1975]) o *Crítica y clínica* (1996 [1993]) es evidente, ineludible. Según sostuvo Deleuze, por ejemplo, en *Crítica y clínica*,

el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior (Deleuze, 1996: 9; énfasis en el original).

Se observa, entonces, un proyecto para dilapidar, junto a Deleuze, un tipo de expresión o de discurso que actúa sobre el mundo por capturas, congelaciones y representaciones de una realidad siempre elusiva y escurridiza, que se teje y desteje según el precepto heraclíteo del cambio y la guerra; lo que converge con otro interés interdisciplinar de la autora: el archivo fotográfico. En ese afán por cuestionar los límites del lenguaje, Luiselli trata de darle a la fotogra-

<2> Como ha señalado José Luis Pardo en la obra *A propósito de Deleuze*, «El problema propio de la filosofía de Deleuze es, sin duda, el problema de la diferencia [...] la metafísica occidental ha tenido múltiples y sonoras resistencias para reducir el “problema de la diferencia” al espacio de la representación» (2014: 23).

fía un acomodo del lado de la escritura en obras como *La historia de mis dientes* (2013) o *Desierto sonoro* (2019), en tanto que esta, colocada dialógicamente del lado de lo escrito, nos obliga a volver sobre lo representado desde otro ángulo, la imagen, lo cual nos descubre que toda representación literaria es siempre, o casi siempre, una imagen desenfocada<sup>3</sup>.

Estas pocas palabras aspiran a reconstruir vagamente una idea de lenguaje, vinculada a una noción de mundo y narración, que adquiere visos de programa en la obra luiselliana tras cristalizar en su primer escrito; idea, vale decir, de resonancias deleuzianas, derridianas, heideggerianas. Pero lo que me interesa resolver es la aparente paradoja que supuso el viraje de la autora hacia un tipo de narrativa testimonial que puso en su centro la crisis humanitaria de los refugiados. Esa renovada *passion du réel*, que Ana Casas observa en el reflote de las narrativas autoficcionales contemporáneas (2022: 175), y la prolongación de una crítica soterrada al realismo, será llevada a cabo por la intercesión de otro pensador, esta vez el filósofo Walter Benjamin.

A continuación trataré de rastrear los ecos benjaminianos que impregnan la obra de Luiselli para mostrar de qué modo el filósofo acompaña su escritura y de qué modo, también, su idea filosófica de experiencia, más allá de la noción de archivo con la que se relaciona y que ha sido trabajada en otros artículos —cf. Vanney (2022), Velázquez Soto (2023) y Torras Francès (2021)—, mediatiza las dos últimas obras de la autora y nos ofrece una visión de conjunto de su proyecto intelectual.

## 2. Experiencia y narración

Hay una imagen de la idea de experiencia que Walter Benjamin, en su actualización de la fábula de Esopo sobre el labrador y sus hijos, invoca en «Experiencia y pobreza» en el año 1933, donde dice:

En nuestros libros de lecturas está la fábula del anciano que, en su lecho de muerte, hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar para encontrarlo. Y cavaron, pero no encontraron ni rastro del tesoro. Sin embargo, cuando llega el otoño, la viña da unos frutos como ninguna otra en toda la comarca. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad (Benjamin, 2018: 95).

El tesoro del padre era el fruto de las vides, pero los hijos cavaron la tierra en busca de una profundidad inexistente. Eran platónicos, o poskantianos, porque doblaron la realidad (apariciencia/esencia, superficie/profundidad, fenómeno/noúmeno), negando el viñedo como tesoro. La economía que estaba aquí en juego no era la del capitalismo industrial tal y como la conocemos, porque implicaba una *praxis* de la herencia trabajada con las propias manos, en donde la plusvalía no era fruto de un mero intercambio pecuniario, sino una prueba, o un don, que el padre había otorgado a los hijos bajo

<3> Para la relación entre fotografía y literatura en la obra de Valeria Luiselli, cf., por ejemplo, el artículo de Olivia Magaña Andaluz (2022) y de Velázquez Soto (2023).

la forma gratuita del *exemplum*. Este tipo de relatos transmisibles, generadores de conocimiento y sentido, son, según Benjamin, lo que las relaciones capitalistas de producción pusieron en crisis desde mitades del siglo XIX.

Valeria Luiselli, lectora de Benjamin, incorpora en *Desierto sonoro* y *Los niños perdidos* la idea de experiencia en relación con el problema de la restauración del testimonio de los niños refugiados. En varios pasajes de *Desierto sonoro*, por ejemplo, en donde se explicita el andamiaje teórico que sostiene la novela, el archivo y el documento se proponen como prerequisites de toda escritura. En la sección «Obras citadas» se insiste en dicha idea: «*Desierto sonoro* es, en parte, el resultado de un diálogo con distintos textos, así como otras fuentes no textuales. El archivo que sostiene la novela es un elemento inherente y al mismo tiempo visible de la narrativa central» (2019b: 453). Si bien la obra otorga a los metatextos una función aparentemente marginal, casi paratextual, dado que los amasa en las cajas de mudanzas que preceden cada capítulo, el destilado referencial y las citas no cumplen una función decorativa, «no fueron pensadas como *marginalia*», anota Luiselli, «sino que funcionan como marcadores interlineales que apuntan a la conversación polifónica que el libro mantiene con otras obras» (2019b: 453).

La idea benjaminiana de experiencia es uno de esos «marcadores interlineales» y codifica, más allá de la noción de archivo, el recorrido de la novela. En cierto sentido, permite ensamblar texto, contexto y metatexto, al pensar dentro de la propia trama el dispositivo de construcción de la obra:

Tal vez [señala la narradora] debería decirle que documentar con una cámara es cuando sumas una cosa más luz, y luego luz menos una cosa, foto tras foto; o cuando añades sonido, más silencio, menos sonido, menos silencio. Lo que queda, al final, son todos esos momentos que no formaron parte de la experiencia misma. Una secuencia de interrupciones, agujeros, partes faltantes sustraídas del momento en que la experiencia tuvo lugar. Porque un documento de una experiencia es igual a *la experiencia menos uno* (Luiselli, 2019b: 130; énfasis añadido).

Esta estrategia cristalizaría también, aunque de otro modo, en *Los niños perdidos*, obra en donde se irán entrelazando dos historias: la historia de los niños indocumentados y, comprimida en la primera, la historia de una escritura. A lo largo del ensayo, el dispositivo metatextual será sutilmente trenzado en los entresijos de las entrevistas que la narradora realiza a niños indocumentados, y discurre cuestionando a cada punto su propia materialización, puesto que se asume que ningún discurso sobre la experiencia, menos todavía sobre la experiencia del otro, es realizable si no es formulado previamente como problema.

Estas entrevistas se acompasan entonces con una sospecha proyectada sobre el lenguaje, que impugna el programa narrativo de la autora a la vez que lo posibilita, despliega y legitima: «todas las historias

que se traducen en la corte acaban siendo generalizaciones de los relatos personales, distorsiones; toda traducción de las historias de los niños es *una imagen fuera de foco*» (Luiselli, 2019: 43; énfasis añadido). La narradora se decanta por un discurso aglutinador en el que ingresen otros códigos sedimentados en los aledaños de la palabra. Un silencio quejumbroso, un descaro fingido, unas lágrimas contenidas o las insinuaciones de descargo que acompañan el discurso audible de los niños son la materia prima que posibilitan una operación de descifrado para negociar un relato en cuyo núcleo se halla incrustada la duda escéptica sobre la posibilidad de la narración:

los niños que entrevisto pronuncian palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante. Hay que traducir esas palabras a otro idioma, trasladarlas a frases sucintas, transformarlas en un relato coherente, y reescribir todo buscando términos legales claros (Luiselli, 2019: 15).

El ejercicio de traducción es así integrado y problematizado en el interior del tejido discursivo, y es pensado al mismo tiempo que discurre, no como un movimiento de cierre y clausura del sentido, sino en su perfectibilidad y en el carácter siempre aporético de su irresolución. La doble valencia del término «traducción», remarcada también por Ilse Logie (2020), tomará así una calle de doble sentido: implicará, por un lado, localizar zonas de sentido, reordenar la sintaxis desarrapada de los niños indocumentados, insertar su trauma en el tejido de una narración cuyo objeto es la comprensión que precede el duelo; y, también, por otro lado, permitirá a la narradora acompañar éticamente —el étimo latino *ducere*, de *traducere*, significa guiar—, a la manera de la mayéutica socrática, el discurso de unos niños que no saben lo que saben.

El origen de la relación entre *experiencia* y lenguaje se engarza así en estas obras con el motivo de la infancia. Como dicta la sabiduría etimológica, «infans» es quien «no habla», es decir, el momento prelógico y prediscursivo del niño obligará a la narradora a pensar en modos de recuperación de una experiencia que no puede ser verbalizada, lo que la conducirá a una búsqueda de estrategias de desciframiento —o codificación— de un relato obstruido por las condiciones físicas y materiales de quien no puede testimoniar por sí solo. A este respecto, Luiselli confiesa en otra entrevista en *El Cultural*:

nadie salvo la propia generación que vive la experiencia de una diáspora puede contar realmente su historia [...]. Ocurrió lo mismo con los exilios de las dictaduras del Cono Sur o con los supervivientes de Auschwitz [...] esta generación de niños presentes en esta diáspora todavía no tiene la palabra, pero la tiene que tener, la va a tener en un futuro. Y mientras eso no ocurra, quienes estamos observando tenemos la responsabilidad de dejar un testimonio, una versión, una capa más que forme parte del tejido narrativo de nuestro imaginario colectivo y que podrá ser en un futuro refutada, aceptada o las dos cosas. Pero por lo

menos habrá algo con lo que seguir dialogando, algo que permitirá un diálogo intergeneracional (Seoane, 2019; énfasis añadido).

¿A qué se refiere, sin embargo, la expresión «experiencia menos uno» que viéramos aparecer en un fragmento de *Desierto sonoro*? ¿Qué hay de menos o qué hay de más en una experiencia que depende de las operaciones reconstructivas que realizamos a través del archivo? Como decía anteriormente, una arqueologización de la idea de «experiencia» permitirá comprender las últimas obras de Luiselli a la luz de la crítica al realismo convencional que se puso de manifiesto, vía Deleuze y otras referencias, en *Papeles falsos*, y hará explícito su trabajo de reconstrucción de la filosofía benjaminiana. Me desviaré, entonces, a Benjamin para, en el tercer apartado, tejer el vínculo entre experiencia, archivo y narración.

Walter Benjamin elaboró el concepto de experiencia de manera elusiva y fragmentaria a través de un puñado de textos que dialogan entre sí desde varias zonas de su proyecto intelectual. El primero de ellos es un texto de juventud que suele pasar inadvertido: «Sobre el programa de la filosofía futura» (1986 [1918]), donde se tensa el diálogo con el marco poskantiano al que Benjamin reprocha el olvido sistemático de la experiencia de lo común, de lo cercano, aquella sabiduría de la cotidianidad transmitida por el boca a boca generación tras generación, cuyo acueducto fueran el *exemplum*, el cuento o la fábula. Amengual señala que en este primer texto la crítica a Kant, en aras de diagnosticar la crisis de la experiencia, enfila una calle de doble dirección: por un lado, se critica «el imperio “tiránico” de la física newtoniana» que redujo la experiencia a la aridez de los conceptos; por el otro, se apunta a la disolución, desde los años de la época ilustrada, «de “potencias espirituales” que habrían sido capaces de dar un gran contenido a la experiencia» (Amengual, 2008: 33). Ya en *Papeles falsos* o *Los ingravidos*, Luiselli había cifrado su crítica a la modernización y a la consecuente disolución de la espesura experiencial que aquella trajo consigo, aunque lo hiciera desde la zona oblicua de los ensayos que Benjamin escribe sobre Baudelaire, en los cuales, si bien la palabra «experiencia» brilla por su ausencia, sí que se integra, como un secreto inalterado, la posibilidad de su pérdida en el núcleo de la reflexión sobre el *flâneur* y sus vivencias en el torbellino de la gran ciudad.

Como hemos visto, al hilo de la fábula sobre el labrador y sus hijos, el «secreto» que es la experiencia tiene un canal de transmisión privilegiado: la narración, una narración cuyo poder de penetración debemos a la metáfora, el símbolo o la imagen. El tesoro es descubierto por los hijos de manera oblicua, casi por azar, por mandato del narrador, y es la sutileza del camino trenzado por el padre lo que incrusta en la memoria de sus descendientes una enseñanza que permanecerá imborrable. Es, entonces, el asombro ante la idea — además de la conmoción que su hallazgo conlleva— lo que la poesía y la narración movilizan, y lo que la modernidad racionalista parece haber destituido de su centro. La expresión «experiencia menos uno»



no alude, entonces, a la mera extinción de la experiencia porque el trauma de los niños indocumentados haya cortocircuitado su capacidad de testimoniar, sino a la crisis de la narración tradicional bajo las condiciones inherentes a la modernidad racionalista (tecnificación de la realidad, mercantilización de las relaciones sociales, rebajamiento de la experiencia a concepto, etc.) y a la lógica hiperacelerada del capitalismo tardío<sup>4</sup>.

Como decía, en «Sobre el programa de la filosofía futura» toma forma una defensa de la microhistoria, el relato o el mito —la verdad como *aletheia*, diría Heidegger— como vehículos privilegiados de la emoción y la idea. Su deposición le será imputada al poskantianismo, lo que habría desembocado en la época contemporánea, como lo pensara también Husserl, en un mundo vacío de sentido, pobre en historias, «pobre en experiencias».

Sin embargo, el mayor despliegue del concepto benjaminiano, que muchas narrativas concentracionarias convirtieron en *topoi*, son dos textos breves: «Experiencia y pobreza», publicado en *Die Welt im Wort*, en 1933, y «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov», publicado en 1936 en *Orient und Occident*. Comenzaré por el primero para ver en qué sentido Benjamin parece quedar atrapado en una aporía o una contradicción *in terminis* que Valeria Luiselli logra resolver.

En un conocido fragmento de «Experiencia y pobreza», recuperado años después en «El narrador», Benjamin apunta: «la cotización de la experiencia ha bajado, y ello, además, en una generación que, entre 1914 y 1918, ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal [...] ¿Acaso no se pudo constar entonces que la gente volvía muda del campo de batalla?» (Benjamin, 2018: 95). Se dejan entrever en el texto dos motivos entrelazados por los cuales la experiencia tradicional se encuentra literalmente en ruinas: por un lado, el horror que trajo consigo la guerra, que es, sin embargo, una motivación secundaria, contingente; por el otro, la tecnificación de la lucha armada a través del modelo de la guerra de trincheras: «jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las de la estrategia con la guerra de trincheras» (2018: 97). ¿Por qué fueron las trincheras antes que la violencia inusitada de la guerra el síntoma de la desintegración de la experiencia? Aunque la cadencia de la escritura benjaminiana suele ser esquiva y escurridiza, parece que el filósofo está leyendo el episodio de la guerra en clave fenomenológica. Es decir, la violencia ejercida desde la distancia redujo la experiencia a una serie de decisiones fríamente binarias —disparar o no disparar, matar o morir—, y la consecuente pérdida de lo que se experimentaba en el fragor de una batalla mantenida cuerpo a cuerpo fue lo que condujo al cabo a la afasia de los soldados. Como sostuvo Michaël Foessel en otro lugar, «si la experiencia se define por la frágil unión entre la acción y el sentido, el equipo técnico es un obstáculo para ella», más en la guerra, en tanto esta «desposee al individuo del poder de hacer relatos sobre sus actos» (2013: 14-

<4> En *Infancia e historia*, Agamben insiste en que la deposición de la experiencia, en tanto transmisora de valores y conocimiento y susceptible de ser acomodada en el tejido de una narración, es un problema discursivo de toda la contemporaneidad, y proyecta al pasado, a una época anterior a Newton y Kant, el origen de la relación entre modernidad y crisis de la experiencia. En concreto, la remonta a la modernidad filosófica como la entendieran Stephen Toulmin (2001) o Bernat Castany (2018) en tanto relaciona el origen de la ciencia moderna y la crisis del lenguaje: «la certificación científica de la experiencia que se efectúa en el experimento [dice Agamben] [...] responde a esa pérdida de certeza que desplaza la experiencia lo más afuera posible del hombre: a los instrumentos y a los números» (Agamben, 2010: 14). La reivindicación, por Francis Bacon, de una *scientia experimentalis*, la reivindicación galileana de las cualidades matematizables en *El ensayador* (1623) o la *res cogitans* y la *res extensa* cartesianas, fundamento de una nueva física, fueron el origen de dicha crisis, en donde el genio maligno de Descartes solo sería un momento de impugnación de la experiencia tradicional, cuyo secreto había sido incubado en el núcleo mismo de los ensayos de Montaigne.

15). El soldado, simplemente, no dice nada porque nada ve y nada sabe, es un ser-para-la-muerte, y su experiencia será intransmisible a partir del momento en que el trauma precisa de la espesura de la narración frente a la simplificación binaria que la vivencia de la guerra impuso.

Sin relato no hay experiencia y sin experiencia no hay sentido, sentido de la experiencia vivida, y en tanto que la experiencia se define por esa frágil proximidad entre el sujeto de la acción y la posibilidad de su evocación, la interposición de un medio técnico —el fusil, las trincheras— entre el agente de la acción y sus efectos nos aboca a la crisis de la narración, a la destitución de la experiencia. De ahí que el texto benjaminiano convoque el problema de la técnica en un sucinto fragmento que suele pasar desapercibido: «una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre coincidiendo con ese enorme desarrollo de la técnica» (2018: 96).

La propia Luiselli también relaciona la crisis de la narración, no solo con el horror padecido por el migrante, sino con la burocratización y reducción de las vidas humanas a meros conceptos, solo expresables en tanto números, como observamos en varios pasajes de *Los niños perdidos* donde se alude a la biopolítica de estado: la «defensa» de la frontera por los «civilian vigilantes» (Luiselli, 2019: 31), los laberintos burocráticos en la Corte Federal de Inmigración de Nueva York (2019: 38) o la propia limitación que los cuestionarios de las cortes imponen a la elaboración del relato migrante.

En esa línea, cuando en «El narrador» Benjamin amplía el problema de la comunicabilidad de la experiencia y lo proyecta hacia un pasado mucho más remoto, en concreto, a la época de la invención de la imprenta, no hace sino incorporar una de las claves de diferenciación entre la narración tradicional, posibilitadora de experiencias, y la novela moderna, de modo que extrapola al ámbito literario e ideoestético el problema formulado en «Experiencia y pobreza»:

El más temprano indicio de un proceso que culminaría con el ocaso de la narración es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue la novela de la narración [...] es su dependencia esencial del libro. La amplia difusión de la novela solo se hace posible gracias a la invención de la imprenta [...]. Al no provenir de la tradición oral, ni integrarse en ella, la novela se distingue de todas las otras formas de creación en prosa, como pueden ser la fábula, la leyenda o incluso el cuento. Pero, sobre todo, se distingue del acto de narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia, tanto si es la suya como si es transmitida. Y la convierte, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista ha roto con esto (Benjamin, 2018b: 229).

El origen de la novela moderna abrió así la brecha que conduciría a la extenuación y depreciación de la narración tradicional. La pérdida de la voz y la suspensión de la oralidad están ligadas a la desaparición del cuerpo del narrador, cuya deserción del escenario

llevaría al cabo a la desintegración de la espesura experiencial, esta vez por la interposición de otro medio técnico entre el público y el narrador: el libro<sup>5</sup>.

El paso de la oralidad a la escritura supuso el tránsito hacia un tipo de relato vicario, metanarrativo, solo transmisible a través del libro, que lleva a la desaparición del cuerpo que testimonia su aventura (el marinero) y también del sujeto cuyas enseñanzas eran la herencia de los jóvenes (el artesano)<sup>6</sup>. En *El Quijote* cuajaría, según Benjamin, la epopeya de dicha pérdida, en tanto que la aventura de Alonso Quijano no plasma una enseñanza entendida en términos propositivos como la cifrada en la fábula o el *exemplum* tradicionales, sino que es el lugar donde se constata la dificultad de urdir la experiencia del valor y la heroicidad en un mundo no regido por los códigos de antaño: «el primer gran libro del género, el *Quijote*, ya enseña como la magnanimidad, la audacia y el altruismo de uno de los hombres más nobles —el propio don Quijote— están completamente faltos de consejo y no contienen ni la mínima chispita de sabiduría» (Benjamin, 2018: 229-230)<sup>7</sup>.

En su obra postrera, sin embargo, Benjamin se resiste a dar por sentada esa desaparición y reivindica la memoria como instancia posibilitadora de un relato sobre las experiencias pasadas. En sus *Tesis sobre filosofía de la historia* (1940), por ejemplo, defenderá una memoria de la historia en contra de la historiografía reificante de corte positivista (Ranke) y en contra de la lectura teleológica o sobredeterminada que Hegel y el materialismo histórico impusieron al pasado, para asentar las claves de una crítica al progreso moderno y reclamar las condiciones de redención del pasado en el presente. Dar cumplimiento a las promesas no consumadas de las víctimas en el tiempo-ahora (*Jetztzeit*) y resarcir la voz de los oprimidos restituye su dignidad en el presente, y vuelve digno el presente desde el pasado.

Sin embargo, esa ontologización de la experiencia de las víctimas a través de la memoria, según Sarlo, abriría en canal la filosofía benjaminiana de la historia y dejaría su pensamiento abocado en una «contradicción desgarrada»: «si la memoria de la historia posibilita una restauración moral de la experiencia pasada, subsiste el problema de construir experiencia en una época, la modernidad, que ha erosionado su posibilidad [...]. Esta aporía no se resuelve, porque las condiciones de redención de la experiencia pasada están en ruinas» (Sarlo, 2005: 35).

La filosofía de Benjamin oscila entre esos polos. La redención de las víctimas de la historia a instancias de la memoria es indesligable de la crítica a las condiciones de posibilidad de la experiencia en un mundo que parece haber perdido irremediabilmente la capacidad de urdir historias. Una filosofía de estas características

<5> A la categoría de experiencia, ligada a la narración tradicional, no solo se contraponen la novela moderna, también la prensa. La experiencia se contraponen a la información, esto es, al dato en bruto, cazado al vuelo, difícil de insertar en el entramado casi silogístico de la narración tradicional: «el mensaje proveniente de lejos [...] disponía de una autoridad que le concedía vigencia, aun en aquellos casos en que no se lo sometía a ningún control. La información, en cambio, reivindica una rápida verificabilidad [...]. En otras palabras, casi nada de lo que acontece beneficia la narración y casi todo, a la información» (Benjamin, 2018b: 231). Claro que, según él, la experiencia implica un riesgo, una aventura o un desafío, y que los distintos puntos del proceso sean susceptibles de ser elaborados narrativamente.

<6> Sigo en este punto el análisis que Christian Snoey (2021) dedica al narrador tradicional a través de los textos benjaminianos.

<7> Cf., también, la interpretación de la obra cervantina por parte de Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) y *Teoría de la novela* (1920), de Lukács.

ha de abocarnos necesariamente al silencio, al enmudecimiento de la experiencia, o a «la experiencia menos uno» que estaba incrustada en el centro de *Desierto sonoro*.

### 3. Recuperación de la experiencia

Es posible, sin embargo, ir más allá de Sarlo, reconstruyendo las huellas y rastros que Benjamin y Luiselli han ido diseminando a lo largo de su trayectoria intelectual, ya que su propuesta y el sintagma «experiencia menos uno» podría ser algo más que la constatación nostálgica de la pérdida. El fragmento de *Desierto sonoro* que antes mencionaba se complementaba de hecho con este otro que aparece a renglón seguido:

un documento de una experiencia es igual a la experiencia menos uno. Lo extraño es esto: si un día, en el futuro, sumas todos esos documentos otra vez, lo que resulta, una vez más, es la experiencia. O al menos una versión de la experiencia que reemplaza a la experiencia vivida, incluso si lo que documentaste en un inicio fueron los momentos sustraídos a la experiencia (Luiselli, 2019b: 130).

Luiselli elabora su reflexión al margen de Sarlo para concederle a esa aporía benjaminiana una solución inesperada. Conviene leer a Benjamin con sumo cuidado para evitar recubrir su obra de una pátina de melancolía o tradicionalismo (defensa de la narración premoderna, reivindicación del didactismo literario, uso de terminología religiosa). Sarlo, por ejemplo, escamotea ciertas *marginalia* que permitirían releer la filosofía benjaminiana de modo más propositivo, a la luz de la recuperación de *otra* experiencia reivindicada también por Valeria Luiselli.

En el *Libro de los pasajes* (2005 [1940]), por ejemplo, escrito inconcluso, fragmentario, toda una plasmación de la imagen del escritor como *bricoleur*, Benjamin nos ofrece en primicia las pautas de una estrategia compositiva en cuyo centro instala recursos como el montaje, el pastiche o el collage:

Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No haré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2005: 462).

El pasado se reescribe según lo haría un coleccionista de fragmentos o de pecios fantasmáticos, yuxtaponiendo los restos, las ruinas o, tal y como Deleuze sugiere a tenor del cuento de Herman Melville, «Bartleby», a la manera de un patchwork o un archipiélago (2011: 86), previa renuncia a la arborescencia de la narración tradicional y su anhelo de totalidad; idea que cuaja en el dispositivo de construcción de *Papeles falsos* o *Los ingrátidos*<sup>8</sup>.

La prosa de Luiselli toma un camino extrañamente semejante. El lenguaje de *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro* dibuja un proceso constante de búsqueda que se concreta en un movimiento ininte-

<8> Asimismo, en «Experiencia y pobreza» se subraya que la pérdida de la experiencia habrá de cristalizar en una nueva idea de forma o expresión: «esta experiencia [la contemporánea] no es solo pobre en experiencias privadas, sino en la humanidad en general [...]. Pero lo decimos para introducir un nuevo concepto, *positivo*, de barbarie» (Benjamin, 2018: 97; énfasis añadido). La pérdida de la experiencia no ha de entenderse como una constatación del desencanto y el cansancio inherentes a la contemporaneidad, sino como un desafío estético que llevará al cocimiento de nuevas maneras de escribir y pensar el origen de la relación entre experiencia, conocimiento y narración. Por eso en «El narrador» se ofrecen algunos modelos de esa «barbarie positiva»: la obra de Paul Klee, la narrativa fantástica de Scheerbart o la poesía de Bertolt Brecht, entre otros.

rrumpido de duda e interrogación, con avances y retrocesos, cuya matriz fragmentaria resuena dentro de la propia obra. El trabajo con el lenguaje será elíptico e indirecto e irá urdiendo progresivamente el camino que Benjamin trenza como un modo alternativo de recuperación de la experiencia de los oprimidos. Nos dice, por ejemplo, la narradora de *Desierto sonoro*: «Tal vez quedará todo sin narrar, un collage de ambientes y voces que contarán su propia historia, en lugar de una sola voz que subsuma todo en una clara secuencia narrativa» (Luiselli, 2019b: 122). También en otro fragmento, que es el deslinde de la poética de la novela, insiste:

Me volqué de lleno en la lectura de informes y artículos sobre los menores indocumentados atrapados en el limbo de la ley migratoria, e intenté recopilar información sobre lo que pasaba [...]. Recopilé notas sueltas, recortes de prensa y de revistas, citas copiadas en tarjetas, cartas, mapas, fotografías, listas de palabras, fragmentos de textos, testimonios en audio (2019b: 36).

Los cruces discursivos aglutinados en la textura de *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro* (rumores espectrales, sonoridades perdidas, testimonios imaginarios, etc.) producen destellos de significación que trazan un arco desde el pasado hacia el presente, siguiendo un camino en el que la posibilidad de recomponer la experiencia perdida es recuperada a instancias del archivo.

Toda experiencia es siempre una «experiencia menos uno», pero el documento posibilita una operación de descifrado y restitución de ese «menos uno». Es en esa incorporación del archivo (fotográfico, textual, etc.) como destilado último de la espesura experiencial donde vemos de qué modo Luiselli inserta a Benjamin en la órbita de la posmodernidad y el «giro archivístico» (Velázquez Soto, 2022: 142) con el objeto de «dar testimonio sobre aquello que ya no está y que resulta irrecuperable» (Vanney, 2022: 109). Los rastros que dichas obras urden entre experiencia, memoria y archivo serán de hecho constantes, inconfundibles. Se nos dice, por ejemplo, en *Desierto sonoro* al hilo de un comentario sobre el libro de fotografía de Sally Mann *Inmediate Family* (1992):

Mann escribió en algún sitio que las fotografías crean sus propios recuerdos y suplantán el pasado. En sus fotos no existe nostalgia por el instante efímero que la cámara captura casualmente. Más bien hay una confesión: este momento capturado no es un momento con el que me topé por casualidad y que decidí preservar, sino un momento robado, arrancado al continuum de la experiencia con el solo fin de preservarlo (2019b: 59-60).

Eso ocurre por descontado incluso cuando se evoca la experiencia propia, toda vez que lo vivido es pasado primero por el tamiz de lo perceptual, lo que supone un primer filtraje llevado a cabo por los sentidos como se hace explícito en *Papeles falsos*; y si lo vivido es recordado pasa a su vez por un proceso de reconstrucción, juntura y readecuación dentro del destilado último de la escritura. Podemos suponer, como sugiere la narradora de *Desierto sonoro*, que «un archivo ofrece una especie de valle, donde tus ideas pue-

den resonar y volver a ti transformadas», y sigue: «a veces, sólo a veces, un eco efectivamente llega. Vuelve a ti una reverberación real, con claridad, cuando por fin, encontraste el tono justo y la superficie adecuada» (2019b: 60).

En ese sentido, el *patchwork*, el collage o, como mencionaba Benjamin, el «montaje de citas» se proponen como operación de reciclado de la propia experiencia reivindicada en la novela, razón por la cual el libro se describe como «inventario de ecos» (2019b: 33), como «archivo lleno de fragmentos de vida» (2019b: 42) o como una colección de citas, lecturas, fragmentos que concurren en «la mesa del comedor» (2019b: 55).

Esa recomposición fragmentaria de la experiencia vivida será también la armazón de *Los niños perdidos*. En concreto, cuando en el tercer capítulo de la obra, la hija de la narradora le pregunta a su madre cómo acaba la historia de los niños migrantes —de ahí, por cierto, el título de la obra original: *Tell Me How It Ends*—, esta escamotea la respuesta: «Dime cómo termina, mamá —me dice. No sé. [...] A veces invento un final, un final feliz. Pero casi siempre nomás le digo: Todavía no sé cómo termina» (Luiselli, 2019: 80). Sin embargo, este pasaje no evoca un final abierto ni la imposibilidad de un final feliz. *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro* son, al igual que los textos de Benjamin, obras inacabadas y necesariamente inacabables, en tanto su inacabamiento se relaciona con el significado político que su idea de escritura esconde. La escritura es un medio sin fin, una aventura necesariamente infinita que expresa la imposibilidad de una clausura del sentido y de una materialización de la experiencia vivida.

Las obras de Benjamin y Luiselli se concretan en una aporía que no es, sin embargo, el callejón sin salida que premeditara Sarlo, sino que estas nos convocan a un movimiento ininterrumpido, o mejor, mesiánico, de acogida y amparo, de escritura y reescritura, de las voces que se abisman en el olvido. Por eso, como he mencionado en otro lugar, la pregunta que preside el último fragmento de *Los niños perdidos* regresa a la primera pregunta del cuestionario para niños indocumentados de las cortes estadounidenses —«¿por qué viniste a los Estados Unidos?»—,

no porque el itinerario de la obra se agote en un círculo perfecto, sino porque avanza a través de ciclos ininterrumpidos, inclausurables, que se abren paso de manera progresiva de la inacción a la acción, de la palabra al gesto, de un solipsismo enunciativo al reconocimiento del rostro de quien sufre (Garí Barceló, 2021: 114).

El discurso de Benjamin y Luiselli puede describirse como una secuencia de interferencias, interrupciones, dimisiones, pecios, fragmentos, absorciones y reabsorciones de la materia en bruto, factual, del pasado inmediato —el archivo, el testimonio, el documento—. Su obra es inclausurable en tanto la labor de restitución de las voces oprimidas habrá de ser también interminable, y habrá de tener una continuidad entre las lectoras y lectores del futuro.

## Bibliografía citada

- AMENGUAL, G.; *et al.* (2008): *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid: Trotta.
- AGAMBEN, G. (2010): *Infancia e historia. Ensayos sobre la destrucción de la experiencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2019): *Creación y anarquía*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BENJAMIN, W. (1986): *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona: Planeta de Agostini.
- BENJAMIN, W. (2005): *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- BENJAMIN, W. (2018): «Experiencia y pobreza», en Ibáñez, J. (ed.), *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 95-100.
- BENJAMIN, W. (2018b): «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov», en Ibáñez, J. (ed.), *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 225-251.
- BENJAMIN, W. (2018c): «Sobre algunos temas en Baudelaire», en Ibáñez, J. (ed.), *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 269-306.
- BENJAMIN, W. (2018c): «París, capital del siglo XIX», en Ibáñez, J. (ed.), *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 253-268.
- CASAS, A. (2022): «Introducción. Autoficción y discurso crítico: articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. X, 1, 173-181.
- CASTANY, B. (2018): «Humanismo, modernidad y posmodernidad. Una reflexión sobre el doble origen de la “modernidad” a la luz de *Cosmópolis* y *Regreso a la razón* de Stephen Toulmin», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 16, 11-35.
- DELEUZE, G. (2008): *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era.
- DELEUZE, G. (1996): *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, G. (2000): «Bartleby o la fórmula», en Benítez Ariza, J.M. (ed.), *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*, Valencia: Pre-Textos, 57-92.
- FOESSEL, M. (2013): *Después del fin del mundo. Crítica a la razón apocalíptica*, Barcelona: Península.
- FOUCAULT, M. (2018): *Las palabras y las cosas*, Barcelona: Siglo Veintiuno Editores.
- GARÍ BARCELÓ, B. (2021): «La crisis de los refugiados en *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli», en Flores Borjabad, S. A.; Pérez Cabeña, R. (coords.), *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en Literatura, Lingüística y Traducción*, Madrid: Dykinson, 350-364.

HERNÁNDEZ, J; *et al.* (2019): «Encuentro con Valeria Luiselli», Iowa Literaria, <<https://iowaliteraria.lib.uiowa.edu/article/encuentro-con-valeria-luiselli/>>, [29/01/2024].

LOGIE, I. (2020): «Los niños perdidos, de Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas “dignas de duelo”», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad*, vol. 20, 75, 103-116.

LUISELLI, V. (2019): *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*, Madrid: Sexto Piso.

LUISELLI, V. (2019b): *Desierto sonoro*, Madrid: Sexto Piso.

LUISELLI, V. (2020): *Papeles falsos*, Madrid: Sexto Piso.

LUKÁCS, G. (2016): *Teoría de la novela*, Barcelona: Penguin Random House. MAGAÑAANDALUZ, O. (2022): «La importancia y la limitación de la fotografía y el sonido en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli: una convivencia entre archivo y repertorio», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 20, 161-180.

PANOFSKY, E. (2016): *Idea*, Madrid: Cátedra.

PARDO, J.L. (2014): *A propósito de Deleuze*, Valencia: Pre-Textos.

PAZ OLIVER, M. (2019): «La mirada aérea de la *flâneuse*: el paisaje vertical en *Papeles falsos* y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli», *Revista Letral*, 22, 13-29.

SARLO, B. (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

SEOANE, A. (2019): «Valeria Luiselli: “Solo un exiliado puede contar realmente su historia»», *El Cultural*, <<https://elcultural.com/valeria-luiselli-solo-un-exiliado-puede-contar-realmente-su-historia/>> [20/05/2021].

SNOEY ABADÍAS, C. (2021): «Poética de la mirada: idea del viaje en las crónicas de Martín Caparrós», *Anclajes*, vol. XXXV, 2, 129-144.

TOULMIN, S. (2001): *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Barcelona: Península.

TORRAS FRANCÈS, M. (2021): «La responsabilidad escritural: *Los niños perdidos*, de Valeria Luiselli, como contra-archivo», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. IX, 2, 293-307.

VANNEY, J.M. (2022): «Los silencios del archivo. *Notas sobre Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli», *Badebec*, vol. XII, 23, 109-134.

VELÁZQUEZ SOTO, A. O. (2023): «Fotografías narrativas: el archivo multimodal en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli», *Nuevas poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura comparada*, 7, 140-155.



452°F

Revista de Teoría 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 Konparatuaren aldizkaria

NOTAS CRÍTICAS

# #31

## LA POTENCIA DE DESNOMBRAR: REBELIÓN ANTIADÁNICA Y ECOFICCIÓN

Jordi Carmona Hurtado

*Universidad de Granada*

<https://orcid.org/0000-0001-7260-8638>

Artículo || Invitado | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.17

[j.carmonahurtado@gmail.com](mailto:j.carmonahurtado@gmail.com)

Texto || ©Jordi Carmona Hurtado – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



## La potencia de desnombrar: rebelión antiadánica y ecoficción

Jordi Carmona Hurtado  
Universidad de Granada

I. Ursula K. Le Guin nos cuenta que esbozó un primer borrador de *She unnames them* en una servilleta de cóctel, mientras tomaba un bourbon, volando de vuelta a casa tras recibir un premio literario. Ese reconocimiento público de su trabajo sumado a los primeros efectos del alcohol, podemos imaginar, hacían que la escritora, hasta ese momento célebre por sus contribuciones a géneros supuestamente menores como la fantasía o la ciencia ficción, se sintiese lo suficientemente animada y enaltecida como para alimentar el deseo de un proyecto literario de una ambición fuera de lo común: «tenía ganas de reescribir la Biblia» (Le Guin, 2021: 335). Lo curioso es que el resultado de ese deseo gargantuesco fue un relato llamativamente breve, de apenas tres páginas, publicado en 1985 en la revista *The New Yorker*. En esas pocas páginas se dibuja en filigrana, sin embargo, un tipo de operación tanto poética como epistemológica, e incluso teológica o antropológica, que resulta inédita en nuestra cultura. Es lo que indica el hecho de que Ursula K. Le Guin se viese forzada a recurrir, para describir esta operación, a una palabra que no encontramos en los diccionarios. No un nombre sino un verbo, que expresa una acción o una operación enigmática: «to unname», «desnombrar». «Ella los desnombra», leemos. E, inmediatamente, nos vemos forzados a preguntarnos, ¿qué tipo de operación o qué tipo de acontecimiento es el desnombrar? ¿En qué consiste este acontecimiento inaudito en nuestra cultura, qué implica o qué supone, qué consecuencias tiene, en la ficción y más allá de la ficción?

El proyecto de reescribir la Biblia, en el relato de Le Guin, se concentra exclusivamente en el primer libro, el Génesis. Sin embargo, la temporalidad del relato de Le Guin no solo remonta hasta el origen teológico o mitológico de nuestra cultura, sino que entiende que este origen se perpetúa en el presente, actuando todavía en él. Así, según el antiguo significado de la palabra *arkhè*, el principio también es mando, el origen temporal es al mismo tiempo fundamento de orden y gobierno de lo que sigue (Arendt, 2003: 190). En el relato esto se muestra en que la escena del jardín del Edén se superpone cómicamente con una situación conyugal estereotipada, en la que el marido, cuando ella le devuelve el nombre, sigue haciendo lo que sea que está haciendo (lo único que sabemos por el relato sobre lo que hace Adán es que en ello sigue a su padre) y solo se dirige a su esposa para preguntarle cuándo estará lista la cena. El origen, de



este modo, es situado por el relato de Le Guin en el presente, en una escena doméstica cualquiera, mostrando así que la situación patriarcal pervive en el presente. Y el desnombrar, así, es definido como un acto en presente, pero que tiene la fuerza de afectar y de arrastrar con él a todo el pasado, hasta su mismo origen estructural.

E incluso, por lo que podemos deducir del relato, con su propósito de desnombrarlos (desnombrar a todas las criaturas, a los seres naturales de la Creación) y de desnombrarse a sí misma, ella espera iniciar una conversación con él, se prepara para defender su decisión. Ella, al poner en práctica la potencia de desnombrar, efectúa un cuestionamiento en acto de algo que es, según el Génesis, la tarea por excelencia que Dios asigna al hombre: la misión de nombrar. El gesto de desnombrar, de este modo, pone inmediatamente en cuestión esta misión humana de nombrar. Sin embargo, Adán no atiende a este acto, no responde a él, solo sigue con lo que sea que está haciendo. La lógica de esta ausencia de respuesta remite a que, según la jerarquía de la Creación, tal y como veremos, la tarea de nombrar no le corresponde a ella y, por tanto, tampoco cuestionarla ni poner en duda su sentido. Ella, que ha sido nombrada por Adán, no tiene autoridad a su vez para hacerlo. Pero cuando descubre en sí misma la potencia inédita de desnombrar, ella devuelve el nombre de las criaturas naturales y su propio nombre a un sujeto que no es capaz de recibir este acto. Debido a esta completa ausencia de escucha y de respuesta, ella se va, se aleja del domicilio conyugal, junto con «ellos» (el resto de criaturas, que ahora no tienen nombre, solo vida).

Otra historia posible empieza, que en el relato solo aparece de forma incoativa, de ahí su brevedad. La reescritura de la Biblia que efectúa el relato es, en este aspecto, la reescritura de la expulsión del paraíso. La reescritura de «Ella los desnombra» hace que la historia de la expulsión se convierta en dos historias, que la historia fatal de la caída bifurque, abriendo nuevos posibles. Por un lado, Adán sigue con lo suyo, con su trabajo, sea cual sea, siguiendo la obra de su padre; no es que haya sido expulsado del jardín, sino que, en su distracción, ha perdido la llave. Pero, si hay una llave del jardín, es que este se ha acabado volviendo una propiedad, una posesión. En lugar de una expulsión, hay así, del lado de Adán, una pérdida de la llave que abre esta propiedad, producto de un error, de una distracción por su dedicación absoluta a la misión paterna. Por otra parte, ella, la que ya no tiene nombre, se aleja con las otras criaturas recién desnombradas, no se sabe muy bien adónde. En lugar de la expulsión, hay por su parte una decisión consciente de irse, de abandonar el mundo adánico, el mundo del nombre que también es el mundo del hombre. Así, «Ella los desnombra» reescribe la Biblia al mostrar que el verdadero pecado original



es el nombrar mismo, que hace que se pierda la llave del jardín, y condena al hombre al trabajo. Ante este panorama, ella se rebela y se aleja del dominio adánico, junto con el resto de criaturas.

El aspecto alegórico del relato lo acerca al modo en que Kafka reescribe algunas grandes escenas de nuestra cultura, procedentes de la Odisea o del Quijote. Pero lo decisivo, en este caso, es el modo en que, en el relato de Le Guin, la rebelión que podemos llamar «ecofeminista» es inseparable del cuestionamiento del nombre, del acto de nombrar como lo propio del hombre y propiamente humano. Como si el relato de Le Guin mostrase que el nombrar es la operación fundamental de la dominación patriarcal. Así, el acto de sustraerse de la sujeción adánica consiste precisamente en una operación de apariencia contraria, la operación de desnombrar.

II. ¿Cuál es la relación entre la dominación patriarcal y la práctica del nombrar, de dar nombre a las cosas? Un examen de la teoría metafísica del lenguaje que Walter Benjamin definió en su juventud («Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres») puede darnos algunas pistas al respecto. Además, en ella Benjamin muestra que el problema del nombre no es exclusivo de la teología cristiana, sino que determina toda la teoría del lenguaje humano. En su texto, Benjamin diferencia la palabra divina del nombre. La palabra de Dios, cuando nombra las cosas, las crea también, les da existencia: «Dios dijo “hágase la luz”, y la luz fue». El nombre verdadero de cada cosa es, entonces, el nombre con el que fue creada. Sin embargo, con el hombre Dios hace una excepción. Dios no crea al hombre nombrándolo inmediatamente, sino a partir de cierto material, un barro, al que le da una facultad divina, la facultad de nombrar. Por eso, el hombre no es nombrado por Dios, sino que Dios cede a una porción de la materia creada un poder que le es propio, el poder de nombrar. «Dios no creó al hombre de la palabra ni lo nombró. No quiso hacerlo subalterno al lenguaje, sino que, por el contrario, le legó ese mismo lenguaje que le sirviera como médium de la creación a Él» (Benjamin, 1998: 67). Al cederle este poder, hace el hombre a su imagen y semejanza. Adán, así, es tanto criatura como creador a su manera, y por eso Dios puede descansar tras la creación del hombre, pues él seguirá su tarea; una tarea que ya no es inmediatamente creadora como la palabra divina, sino concedora y reconocedora como la palabra humana, el nombre. Así, el acto humano de dar nombre es fundamentalmente receptivo, al recoger el nombre verdadero de las cosas con el que Dios las creó o traducir el lenguaje mudo de las cosas al lenguaje oral. Esta es, fundamentalmente, la tarea adánica que hereda la poesía como lenguaje que consiste en un puro nombrar las cosas: «Por el nombre [...] el ser humano comunica a Dios a sí mismo» (Benjamin, 1998: 74). La palabra poética

que no dice otra cosa más allá de sí misma, que comunica la pura comunicabilidad en que consiste el lenguaje mismo, es así la propiamente humana: el nombre.

Esta facultad de nombrar, mediante la que Adán participa receptivamente en la creación divina, también hace que el hombre se sitúe por encima del resto de las criaturas: «De todos los seres, el humano es el único que nombra a sus semejantes al ser el único que no fuera nombrado por Dios» (Benjamin, 1998: 68). Sin embargo, la mujer no participa en esta jerarquía, al haber sido nombrada por Adán: «Heva» o «Hawa». El sentido de la palabra hebrea para la mujer es «madre de las criaturas» o «madre de los vivientes». Y, en efecto, al ser nombrada por el hombre, Eva pasa a pertenecer al resto de criaturas que son nombradas, y no pueden nombrar a su vez. La línea patrilínea, de Dios al hombre, es la línea del nombrar; y la matrilineal, de la mujer a las criaturas, es la de lo nombrado.

Así, el poder de nombrar propio al lenguaje adánico supone cierta comunidad creativa entre Dios y el hombre, del que se excluye a la mujer y al resto de criaturas. Esto es lo que se expresa de forma privilegiada en el nombre propio. En términos lingüísticos, el nombre propio carece de toda referencia cognitiva, como dice Benjamin, y solo expresa su comunidad con la «palabra creativa de Dios» (Benjamin, 1998: 68). Según mostró Louis Althusser, al analizar el aspecto de interpelación que es intrínseco a toda ideología, el nombre propio es lo que transforma al individuo en sujeto, sujeto para sí mismo y para otro sujeto, para el Otro que lo llama: la autoridad policial en el caso del famoso ejemplo de Althusser, pero más allá de ello todavía la autoridad de Dios (Althusser, 1974: 141 ss.). Este es el esquema soberano del nombrar, un esquema de encadenamiento subjetivo de la autoridad, que, como ha mostrado también Judith Butler en su relectura de la interpelación ideológica de Althusser, es fundamentalmente ambiguo. Pues, en efecto, como muestra Butler, el nombre propio en un primer momento sujeta, es decir, vuelve al individuo súbdito, dependiente del que le da el nombre; pero al mismo tiempo le permite ser sujeto a su vez, esta vez en el sentido activo de la palabra, dotado de una voluntad y un libre arbitrio, y de una capacidad de dar nombre a su vez. El hombre, al sujetarse a Dios, también se vuelve capaz de sujetar al resto de criaturas a sí mismo, de conocerlas y de dominarlas. Así, en Butler, la interpelación significa la entrada inevitablemente traumática del sujeto en el lenguaje, que en el fondo es la entrada en el mundo humano. El hecho de recibir un nombre, y de no poder controlar el modo en que otros nos llaman, es un hecho heterónomo que es condición de toda posible autonomía, en el modo de la apropiación y de la resignificación del nombre con que otros nos llaman, como ha sido la práctica habitual en suje-



tos y colectivos subalternos u oprimidos. No se trata ya de soberanía, como en Althusser, sino que el nombrar, como acto lingüístico que no domina sus efectos en el cuerpo que recibe el nombre, vuelve posible que este último desarrolle una agencia. Pero, en cualquier caso, la cadena del nombre y del nombrar, la cadena del sujeto, parece irrompible en la lectura de Butler, aunque sea en una perspectiva más agonística e histórica, que vuelve posible una resistencia (Butler, 2004: 68 ss.).

El interés del ensayo de Benjamin, a este respecto, consiste en que, al remontarse al origen mítico de esta cadena del sujeto y de la sujeción, que también es la cadena del nombre, muestra que su condición de posibilidad es la ausencia de nombre. Precisamente porque el hombre no fue nombrado por Dios, porque Adán no procede de la palabra divina sino de un barro heterogéneo que recibe un aliento divino, puede ser el nombrador. El nombre verdadero se oculta en la comunidad material de la creación, y solo el hombre es capaz de traducirlo a lenguaje vocal, según una jerarquía espiritual tripartita entre Dios, el hombre y el resto de criaturas. Solo lo innombrado puede nombrar a su vez. Solo la criatura que no tiene esencia puede descubrir la esencia de las cosas. El nombre fija, retiene, subordina, clasifica, da límites a los seres, según lo que Butler llama una «ontología restrictiva» (Butler, 2004: 64). Pero el que nombra no puede ser nombrado a su vez, el que conoce no puede ser conocido. El lenguaje humano no es creador, a diferencia del divino, pero sí es conocedor. Al nombrar las cosas, el hombre las conoce y, al hacerlo, las sujeta a la creación (y las salva, desde un punto de vista teológico). En eso consiste lo que Benjamin llama la magia del lenguaje humano (al menos en el caso del lenguaje adánico, bienaventurado), que se expresa abiertamente en la palabra poética, a diferencia de la palabra sentenciadora del juicio propia a la teoría burguesa del lenguaje, ya producto de la caída, en que el lenguaje comunica algo distinto de sí mismo.

Si volvemos a Ursula K. Le Guin, aunque en el relato «Ella los desnombra» la escritora agarre esta lógica desde el otro cabo y la invierta, el problema del nombre y de la magia del lenguaje recorren su obra literaria de principio a fin. Por analizar solo un ejemplo, en la ficción fantástica de *Un mago de Terramar*, Ged, el aprendiz de mago, se esfuerza por «aprender el nombre verdadero de cada lugar, cada cosa y cada criatura» (Le Guin, 2003: 63). Pues conocer el nombre verdadero de las cosas es lo que permite actuar sobre ellas, dominarlas y subordinarlas a la voluntad del mago. Sin embargo, este nombre verdadero de las cosas no pertenece a la lengua vernácula de Terramar sino a la lengua hárdica, o Habla Antigua, «la lengua que hablan los dragones, y la que hablaba Segoy, el hacedor de las islas del mundo, y la

lengua de nuestras trovas y cantares, de nuestros sortilegios, encantamientos e invocaciones» (Le Guin, 2003: 63). Como el lenguaje divino, esta lengua es propiamente infinita. Por eso, el más poderoso de los magos solo podrá conocer a lo sumo algunas palabras en esta lengua, «solo puede dominar lo que está cerca, lo que puede nombrar con la palabra exacta» (Le Guin, 2003: 64); y lo que da el poder mágico, también lo limita a su vez.

Así, frente al nombrar adánico que hace que las cosas comuniquen entre sí, y que solo hace resurgir lingüísticamente la comunidad mágica de la creación, sin pretender prolongarla a su vez (o juzgarla, o mejorarla), en la literatura fantástica de Terramar encontramos lo que Benjamin llama una teoría mística del lenguaje, en que el mago recupera el vínculo propio al lenguaje divino entre nombre y existencia, en un ámbito finito. Es la misma teoría mística del lenguaje que se encuentra en el mito del gólem, como muestra por ejemplo otro autor de ciencia ficción, Ted Chiang, en su relato «Setenta y dos letras» (Chiang, 2021). En este relato podemos ver además cómo esta teoría mística no solo se relaciona con las especulaciones de la cábala, sino también con la programación informática. Pues, en efecto, el programa (o el algoritmo) también es el nombre que hace vivir a la cosa inanimada, no ya el barro terrestre sino el silicio. Así, encontramos esta vieja teoría adánica del hombre como el nombrador de las cosas incluso en las investigaciones actuales acerca de la inteligencia artificial, y en el curso de estas investigaciones el hombre sigue haciendo lo que sea que está haciendo (lo que le mandó su padre). Solo que en el sueño de la IA generativa se pretende repetir la creación divina del hombre, construyendo un gólem que sea capaz de nombrar a su vez y de construir sus propios programas. Para ello, solo habría que encontrar el buen programa, la mágica combinación de letras o algoritmos que permita el soplo o aliento de vida. Es el sueño de una segunda Creación (la esperanza de la *Singularidad*, según la palabra favorita de sus creyentes), que al mismo tiempo sería una purificación de la primera, prometiendo una creación todavía más inmaculada y despegada de todo lo terrestre<sup>1</sup>. En el mito actual de la Creación de un Hijo del Hombre en la forma de la IA generativa pervive y continúa, de forma sublimada, la vieja herencia patriarcal, adánica, del nombrar como la facultad propia y exclusiva del hombre, que le eleva por encima del resto de la creación.

III. Aunque la teoría metafísica del lenguaje del joven Benjamin comparte muchas de estas premisas clásicas de nuestra cultura, también apunta algo que nos puede hacer sospechar sobre ellas: «El ser nombrado conserva quizá la huella de la aflicción, aun cuando el nombrador es un bienaventurado, a Dios semejante» (Benjamin, 1998: 73). Así, habría, según



Benjamin, una tristeza propia a la naturaleza, resultante del simple hecho de ser nombrada. Incluso el mutismo de la naturaleza procede no tanto de una incapacidad intrínseca para hablar o comunicarse sino, según Benjamin, de esta tristeza original consecuencia del ser nombrado. Y aunque no se nos dé ninguna información al respecto, podemos inferir que es probablemente esta aflicción lo que precipita el acto de desnombrar, en el relato de Ursula K. Le Guin.

La mujer comparte, con el resto de las criaturas, esta aflicción del ser nombrado. Pero ¿de dónde procede su potencia de desnombrar? ¿Por qué es solo ella la que puede desnombrarlos? Ocurre como si el acto de la creación de la mujer dejara un resto no dominado. Ella, que fue creada a partir de él, de un pedazo del mismo barro con el que él fue creado, no comparte, sin embargo, la facultad de nombrar. Comparte con el hombre el barro, el *humus* de lo humano, pero no el poder de nombrar. Ella solo es medio-hombre medio-naturaleza, barro sin facultad divina, barro nombrado. Pero es desde ese mismo barro sin nombre del que procede la potencia del desnombrar. La incapacidad para nombrar se revela así, cuando se invierten los términos, potencia positiva de desnombrar. No se trata aquí de la rebelión clásica del ángel caído, sino de la rebelión del mismo barro, que es *humus* de lo humano, pero también siente la aflicción, la tristeza de la naturaleza entera. Así, solo ella puede deshacer el trabajo del hombre (y de Dios), pues solo ella es capaz de ser humana y al mismo tiempo de comunicarse de igual a igual con el resto de las criaturas, al compartir con ellas el sentimiento de la aflicción del ser nombrado. Si la facultad adánica de nombrar es imagen o huella de la divinidad en el hombre, la potencia de desnombrar es aflicción de la criatura en la mujer. El acto de desnombrar se vuelve, así, un acto fundamentalmente anárquico, que rompe las jerarquías de la creación entre Dios, el hombre y las criaturas. Al deshacerse del nombre, ella deshace la Creación, o arrastra más bien el mundo a una decreación, como diría Simone Weil. Cuando ella des nombra, los nombres de las criaturas se devuelven a su legítimo propietario, que es Adán. Solo queda ya entonces la vida por debajo del nombre, el devenir de la vida confundida entre ellos y ella, sin límites claramente establecidos. Lo que queda cuando se devuelve el nombre es la simple presencia del barro primordial innominado. El acto de desnombrar supone así, en un primer momento, una intensificación de la vida y de lo sensible capturado por el nombre:

Ninguno quedaba ya por desnombrar y, sin embargo, cuán cerca me sentía de ellos cuando veía a uno cruzarse conmigo nadando o volando o trotando o gateando en mi camino o sobre mi piel, o acecharme en la noche, o acompañarme un rato durante el día. Parecían mucho más cerca que cuando sus nombres se interponían entre ellos y yo como una barrera

clara: tan cerca que mi miedo hacia ellos y su miedo hacia mí se convirtieron en el mismo miedo. Y la atracción que muchos de nosotros sentimos, el deseo de oler los olores de los demás, sentir o frotar o acariciar las escamas o la piel o las plumas o el pelaje de los demás, probar la sangre o la carne de los demás, mantenernos calientes unos a otros, esa atracción era toda una con el miedo, y el cazador no podía distinguirse del cazado, ni el devorador de la comida (Le Guin, 2021: 704-705).

Así, parecería, en una primera lectura de este fragmento, que al abandonar sus nombres tanto ella como los animales se perderían en la mera comunidad material de la vida. Como si la comunidad ecofeminista que surge del rechazo al mundo adánico del nombre solo fuese una comunidad sensible, hecha solamente de carne y afectos, pero fundamentalmente muda, que mantiene las jerarquías de la Creación, y que el hombre, a su vez, debería seguir traduciendo a lenguaje humano, para salvarla. Pero si el acto de desnombrar es capaz de descrear auténticamente, de peinar el mito de la Creación a contrapelo, es porque la devolución del nombre no implica una renuncia a todo lenguaje. Al contrario, este acto supone una renuncia a cierta concepción que hace del lenguaje, en la forma del nombrar, lo que eleva al hombre por encima del resto de las criaturas. Pero con el desnombrar surge otra posibilidad del lenguaje, una nueva vida del lenguaje o una nueva relación entre el lenguaje y la vida. Así, desde que des nombra, ella ya no puede «charlar como solía hacerlo, dándole todo por sentado» (Le Guin, 2021: 705). Ya no puede servirse automáticamente de los nombres y de las jerarquías espirituales y «clasificatorios lineanos<sup>2</sup>» (Le Guin, 2021: 705) que implican. Ya no puede suponer que el lenguaje es al mismo tiempo un don divino y un privilegio humano, ni puede dar por sentado que la posesión del lenguaje es la prueba del señorío del hombre sobre la naturaleza.

El acto de desnombrar provoca, en efecto, una igualdad inédita y una mezcla de todo lo vivo, en una atracción y un desamparo común del que participa plenamente también el ser humano. Solo que, en esta igualdad extrema, surge una nueva posibilidad del lenguaje. La potencia de desnombrar no ocasiona un abandono de la palabra, sino que vuelve posible un desbordamiento del lenguaje en todo lo vivo. De ahí que, una vez que se devuelven los nombres, haya que aprender a usar de nuevo el lenguaje, aprender una modalidad nueva de la palabra, con innumerables dificultades. En el relato, esto se expresa de la siguiente manera:

Mis palabras debían ser tan lentas, tan nuevas, tan sencillas, tan vacilantes como los pasos que daba por el camino que se alejaba de la casa, entre las ramas oscuras de los altos bailarines inmóviles contra el resplandor del invierno (Le Guin, 2021: 705).



Encontramos, en el gesto de ese curioso ser vivo (antes llamado «mujer») que se aleja de la casa paterna, un movimiento análogo al de otros momentos de la literatura de Le Guin, como el del relato «Los que se alejan de Omelas». En ese caso, se trataba del movimiento que se alejaba de la falsa ciudad utópica y que solo se guiaba por la fuerza moral del rechazo, sin ninguna garantía de que existiese otra verdadera, pero sin cejar tampoco en su búsqueda. De igual modo, en «Ella los des nombra», la nueva lengua buscada toma su modelo del lenguaje silencioso de los pasos (lentos, nuevos, vacilantes) que permiten el movimiento que aleja de la casa patriarcal. No se trata, entonces, de un lenguaje que da nombre a esos pasos, a ese camino, sino de uno que se confunde con ellos y se extrae de ellos. No es el lenguaje de las palabras que nombran a esos pasos, que nos hacen conocerlos, y establecer por ejemplo un mapa de su trayectoria, sino el de las palabras mudas y evanescentes que trazan esos pasos en el camino. Aquí se expresa la búsqueda de un lenguaje «cinético», no un lenguaje del cerebro sino de los pies, no del centro sino de las extremidades, no un lenguaje del alma (o de la inteligencia o del Yo) que sujeta al cuerpo sino del cuerpo vivo mismo que busca una salida y una vía de escape con respecto a esta sujeción: es decir, que busca huir del destino de su nombre, que busca oscuramente su libertad. Un lenguaje y una capacidad expresiva que ya no sería propia del hombre, sino de todas las criaturas. Sin embargo, en el ejemplo que Le Guin nos da de este nuevo lenguaje en el relato, parecería que se siguen usando los viejos recursos poéticos y tropos retóricos ya perfectamente repertoriados del nombrar humano, como la metáfora. «Altos bailarines inmóviles», en efecto, no parece sino una metáfora. ¿Pero será que no es una metáfora? ¿Será que los árboles son literalmente bailarines, que conocen y practican, según su forma característica de estar vivos, el arte de la danza? ¿Será que los árboles son tan capaces de arte, lenguaje y expresión como el ser humano mismo?

IV. Si leemos otro relato de Le Guin, «La dirección del camino», protagonizado por un roble y escrito desde su perspectiva subjetiva y ontológica, esta última posibilidad empezará a parecernos menos descabellada. En la formulación de Le Guin en «Ella los des nombra», ocurre como si la escritura cinética de los pasos *de ella* respondiese, en un mismo acontecimiento simbiótico sensible y expresivo, a la danza forestal *de ellos*. Para que los propios pies puedan alejarse del monopolio lingüístico de la casa patriarcal, así, hay que saber percibir la danza de los árboles. El lenguaje, cuando se invierte la misión adánica de nombrar, comienza a hablar en todos los movimientos de lo vivo, de lo que ya no tiene nombre y que, precisamente por ello, recupera su potencia expresiva: su capacidad «animista» de asombrarnos y de

comunicarse con nosotros de modos inesperados. Así, la naturaleza, cuando pierde su nombre, puede deshacerse también de su tristeza y su mutismo, y embarcarse en la aventura del lenguaje en igualdad de condiciones al hombre. La literatura o el lenguaje humano, a este respecto, no son ya más que un caso singular de una poética general de lo vivo, una poética desbordada que es inseparable de cada movimiento de la vida. Así, lo negativo de la rebelión ecofeminista del desnombrar se corresponde con el movimiento positivo de lo que podemos llamar una ecoficción generalizada. El acto de desnombrar abre así, por tanto, a un nuevo territorio posible a la ficción, en que esta deja de consistir, según la definición aristotélica, en la «representación de la acción humana» (Aristóteles, 2004: 36), para abrirse a las expresiones múltiples de la aventura de cada manera de estar vivo. La ecoficción como paradigma de la ficción antiadánica significa que la ficción se descentra del hombre, y se extiende a la multiplicidad de las formas de estar vivo.

Ya Virginia Woolf, uno de los grandes modelos literarios de Le Guin, usó el mismo procedimiento bioficcional de «La dirección del camino», esta vez centrado en un cocker spaniel, en su novela corta *Flush*. Sin embargo, un perrito sigue siendo un animal doméstico y domesticado, con nombre propio, que puede ser llamado y responde a ese nombre, lo que facilita en buena medida las cosas. Debido a estas limitaciones, y siguiendo una inspiración borgiana, Ursula K. Le Guin inventa en otro de sus relatos («La autoría de las semillas de acacias») una ciencia nueva, la terolingüística, dedicada precisamente, como indica la etimología del término, al análisis, interpretación y traducción de las lenguas y literaturas salvajes. Pues cuando se les quita la losa que pone sobre ellos el nombre humano, los animales se vuelven ellos también capaces de lenguaje, de arte y de poesía. Así, las hormigas hablan y escriben: una pequeña hormiga trabajadora escribe un manifiesto contra la monarquía antes de morir, por ejemplo, mediante la exudación de sus glándulas táctiles en ciertas semillas desgerminadas sabiamente dispuestas en fila. O en un informe de la misma Asociación de Terolingüística se concluye que el pingüín no se parece en nada al delfín, a pesar de las semejanzas superficiales; e incluso hay variantes muy significativas entre la poética del pingüino emperador y el de Tierra Adelia, como dos mundos expresivos verdaderamente inconmensurables. Así, hay arte y literatura en cada especie animal, vegetal, e incluso existe una «poesía volcánica de las rocas» (Le Guin, 2021: 637), estudiada por la geolingüística. Vinciane Despret retomará y prolongará la investigación terolingüística imaginada por Le Guin en otros dominios, la poesía vibratoria de las arañas, la metafísica fecal de los wombat o las múltiples artes de transformación y la peculiar metempsicosis propia a la

cosmología de los pulpos, capaces de escribir tanto con los reflejos y contracciones de su piel como con tinta, como los humanos. Despret también imaginará nuevas disciplinas que se suman a la terolingüística clásica de Le Guin, y que cuestionan su privilegio de lo cinético y de lo visible, tales como la teroarquitectura, pero también la cosmo fonética o la paralingüística (Despret, 2021).

En todos estos «relatos de anticipación», como los llama Despret, se reúnen los campos habitualmente opuestos en nuestra cultura de la poesía y la ciencia: la investigación biológica y etológica más detallada, una práctica filológica de traducción extendida, que llega más allá de las lenguas humanas, y una interpretación estética y filosófica multiperspectivista<sup>3</sup>. La ecoficción es, así, ciencia ficción a su manera, anticipando una nueva situación de la ciencia, y más específicamente de las ciencias de la vida. Toda ciencia de la naturaleza tiende a volverse, a este respecto, antropología, antropología de los diferentes mundos de la vida, tanto humanos como no humanos. Más allá de la ficción, un filósofo contemporáneo, que practica una suerte de antropología entre los lobos, Bernat Morizot, ha mostrado la posibilidad de que la ciencia de la vida acoja prácticas poéticas y expresivas a partir del concepto de Stephen Jay Gould de «exaptación» o «adaptación selectiva oportunista». Se trata de una lectura no determinista de la biología evolutiva según la cual un carácter genético puede aparecer en cierta especie porque es ventajoso para la supervivencia; pero después de su aparición, este carácter puede ser usado de diferentes formas, que no tienen por qué limitarse a la función original. Así, la biología evolutiva misma abre la posibilidad de un uso libre de la vida, un uso poético y expresivo de los órganos, y no meramente funcional (Morizot, 2020: 61; Despret, 2021: 72).

Pero, por el otro lado, toda ciencia de la vida tiende a volverse antropología por cierta característica de la antropología misma. La ecoficción no solo es ficción biológica, sino también ficción antropológica, que imagina otras posibilidades para la vida y la comunidad humana. Viveiros de Castro definió la antropología como «la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento» (Viveiros de Castro, 2015: 20). La manera en que Viveiros opuso su perspectivismo amerindio o multinaturalismo al multiculturalismo occidental contemporáneo, según una reinterpretación de la noción clásica de «animismo», resulta así particularmente significativa a la hora de describir el mundo resultante de la rebelión del desnombrar. Pues según el multinaturalismo, las jerarquías espirituales de la Creación en las que creían los conquistadores españoles resultan invertidas: todos los seres vivos tienen alma, todos están dotados del mismo espíritu, y la cuestión es conocer el «*quién* de las cosas», según la expresión del escritor brasileño Guimarães Rosa (Viveiros



de Castro, 2015: 49). Todos los seres vivos comparten, así, una cultura semejante, la misma cultura; solo difieren los cuerpos, naturalezas diferenciadas que se recortan en esta continuidad espiritual de lo vivo.

La rebelión ecofeminista del desnombrar permite que esta continuidad espiritual se exprese, al dar una oportunidad de que la riqueza de la vida sensible capturada y sujeta por el nombre se manifieste. Sin embargo, cuando se renuncia a los privilegios del nombrar, la situación también se vuelve extremadamente inquietante y perturbadora, la atracción común confundándose con el miedo común, como decía el relato de Le Guin, y no hay manera de diferenciar de una vez por todas al depredador de su presa, ni organizar en consecuencia el mundo desde ese reparto. Así, el perspectivismo amerindio es inseparable de lo que Viveiros llama una metafísica de la predación, retomando una expresión circunstancial de Lévi-Strauss (Viveiros de Castro, 2015: 30). Frente a las cadenas unidireccionales de sujeción, domesticación y extracción propias al nombrar, y su relación jerárquica de interpelación, encontramos más bien, en la metafísica de la predación, múltiples formas de simbiosis. Simbiosis entre especies desde que la jerarquía lingüística se pierde, y el depredador se vuelve también presa, como en la historia de esa antropóloga que se volvió presa de un oso, y que desde entonces, se vive a sí misma como un ser entre las especies, una forma de vida en el intervalo entre formas de vida, medio-humano y medio-osos<sup>4</sup>. Pero también simbiosis comunitarias, como la de la comunidad del compost de las Camille imaginada por Donna Haraway con la mariposa monarca (Haraway, 2019), o la comunidad de los Ulises imaginada por Despret, simbiotizada con el pulpo.

Sin duda, las comunidades humanas siempre viven en simbiosis con otras formas de vida, pues de otra forma la vida terrestre sería simplemente imposible; el problema es que esta simbiosis que se oculta a sí misma resulta extremadamente destructiva de formas de vida. Pero en las ficciones antropológicas de las Camille o los Ulises, esta simbiosis es buscada y experimentada de forma consciente y deliberada. En estas comunidades no son los individuos los que tienen nombre propio, sino la comunidad en su conjunto. De ahí que el ser sujeto se experimente de otra manera, lo que crea a su vez idiomas interespecíficos, formas diferentes de hablar en el intervalo del ser mariposa o del ser pulpo y del ser humano: un nuevo totemismo, un totemismo ilustrado. Se trata de formas del lenguaje en que el privilegio del nombrar unidireccional se sustituye por la expresividad poética perspectivista o multinatural. El ser sujeto de la comunidad, en esas condiciones, ya no es el producto de una interpelación de otro sujeto (sujeto de la autoridad, Sujeto con mayúsculas). No es el nombre lo que da nacimiento al sujeto (pues todos



comparten el mismo nombre), sino el verbo: «[...] el sujeto no es sino el destinatario pasajero de un verbo que lo captura. Todo sujeto se vuelve tal no por su propia acción, sino por una multiplicidad de acciones que lo desbordan» (Despret, 2021: 88). Así, el sujeto, liberado del nombre, se vuelve el mediador pasajero de una acción que ni viene de él ni acaba en él. Pues desde que devolvemos nuestros nombres resulta imposible decir yo: en la comunidad de los Ulises no se dice «yo veo» sino «algo se deja ver»; no se dice «yo espero la lluvia», sino «la tierra reclama la lluvia». Sin embargo, tal y como hemos mostrado, la rebelión del desnombrar no conduce por ello a una experiencia subjetiva empobrecida, sino muy por el contrario, a una extrema intensificación sensible de la experiencia y a un afinamiento de la percepción. En las comunidades del compost, la ecoficción que vuelve posible la rebelión del desnombrar se acompaña, así, de todo un reaprendizaje sensible, de un redescubrimiento de las potencias subterráneas del cuerpo humano cuando resultan orientadas por la especie simbiótica de la que se corresponsabiliza. Ya no se trata de que, para conocer la verdadera naturaleza de las cosas, haya que aprender su nombre. Sino que la sensación misma abre a un territorio nuevo del lenguaje, que no es propiedad exclusiva del hombre, para el que no tenemos palabras establecidas, y en el que no podemos dar nada por sentado. Una nueva aventura antiadánica del lenguaje, que ya no es privilegio exclusivo del hombre. O un renacimiento difícil de la palabra, desde la vida sensible misma despojada de nombre. Para concluir, con Vinciane Despret:

Conoce el mar, aprende a saborearlo con la piel, con tus músculos, con tus ojos, con tu boca, aprende la sal, la espuma y las plantas marinas, y las corrientes cálidas y frías, aprende el agua de la noche y la de después de las tempestades, aprende el gusto de los cuerpos que viven en el agua y los que se descomponen en ella y alimentan otros seres, aprende también los venenos que los hacen morir, saborea todo eso y agrádeclo, en la cólera y la alegría (Despret, 2021: 125).

## Bibliografía citada

ALTHUSSER, L. (1974): *La filosofía como arma de la revolución*. del Barco, O. (trad.), Siglo XXI.

ARENDT, H. (2003): *La condición humana*. Gil Novales, R. (trad.), Paidós.

ARISTÓTELES (2004). *Poética*. Villar Lecumberri, A. (trad.), Alianza.

BUTLER, J. (2004): *Lenguaje, poder e identidad*. Sáez, J. y Preciado, B. (trads.), Síntesis.



BENJAMIN, W. (1998): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Blatt, R. (trad.), Taurus.

COCCIA, E. (2018): *A virada vegetal*, N-1.

CHIANG, T. (2021): *La historia de tu vida*. Prado, L. G. (trad.), Alamut.

DAMASIO, A. (2024): *Vallée du silicium*, Seuil.

DESPRET, V. (2021). *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Actes Sud.

FOUCAULT, M. (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard.

HARAWAY, D. (2019): *Seguir con el problema. Generar parentesco en la era del Chthuluceno*. Torres, H. (trad.), Consonni.

LE GUIN, U. K. (2003): *Historias de Terramar I*. Horne, M. (trad.), Minotauro.

LE GUIN, U. K. (2021): *Lo irreal y lo real*. Martínez Fernández, J. P.; Quijada, A. y Manzano, M. (trads.), Minotauro.

MARTIN, N. (2020): *Creer en las fieras*. Lanero Ladrón de Guevara, T. (trad.), Errata Naturae.

MORIZOT, B. (2020): *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Actes Sud.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2015): *Metafísicas canibais. Elemenos para uma antropologia pós-estrutural*, Cosacnaify / N-1.

WOOLF, V. (2010): *Flush*. Vázquez Zamora, R. (trad.), Austral.



## Notas

1. Esto es lo que encuentra el escritor Alain Damasio en Silicon Valley, una profunda inspiración puritana (Damasio, 2024).
2. Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, muestra cómo, por ejemplo, en la filosofía botánica de Lineo diferentes partes del cuerpo humano son tomadas como arquetipo para establecer semejanzas, retomando la superioridad espiritual del hombre como modelo de la creación (Foucault, 1966: 147).
3. Así, encontramos una verdadera ecofilosofía en la ontología multinaturalista de Emmanuele Coccia, cuando nos sitúa, por ejemplo, desde un punto de vista epistemológico, en la posición subjetiva de una planta (Coccia, 2018).
4. Nos referimos al libro de la antropóloga Natassja Martin *Creer en las fieras* (2021).



## RESEÑAS

**Las voces del texto: teoría, poética y comparatismo europeo**

**Francisco Estévez Regidor**

**Granada: Editorial Comares, 2022**

**190 páginas**

Estructurado a partir de dos amplias e importantes secciones denominadas, respectivamente, (I) Claves teóricas y comparatistas, y (II) Crítica y poética histórica y contemporánea, *Las voces del texto: Teoría, poética y comparatismo europeo* (Editorial Comares, 2022) representa un exhaustivo mapa de voces universales que jalonan el canon literario en diversas épocas y contextos. Así, el libro de Francisco Estévez propone un diálogo múltiple en cuya cadencia y prosodia hay ecos que influyen sobre otros, y, a su vez, dimensiones textuales donde gravita la intemporalidad de tópicos y estructuras que simbolizan el continuo flujo torrencial del pensamiento literario. Por supuesto que, entre sus páginas, también se encuentra el rastreo de un sistema de operaciones que definen las coordenadas de una teoría literaria personal, anclada en la especialidad de la polifonía, de forma que el conjunto de autores que pueblan el espacio del presente volumen conforma un escaparate idóneo para configurar el devenir de la actividad comparativa y exegética.

A la primera sección corresponden los estudios sobre Alessandro Manzoni, Luigi Pirandello, Edgar Allan Poe, Giovanni Pascoli, Juan Ramón Jiménez, Fernando Pessoa, T.S. Eliot, Roland Barthes, Umberto Eco y Alberto Pimenta, además de abordarse la voz de revistas como *Ínsula* y *Litoral*. De la poética realista y estética de Manzoni señala Francisco Estévez que «piensa que la ficción literaria al ser una evasión de la realidad tiene como función añadir majestuosidad al poema heroico, pretende hacernos entender mejor la Historia, suplir los silencios que contiene la historiografía» (2022: 6). Con tales términos lo contrapone a Torquato Tasso, y de ahí se infiere que el sentido metafísico de Manzoni le otorga una conciencia trascendental a su poética, en especial como instancia de su cosmología, de modo que lo sublime se encuentra en el mundo y, por esta razón, el poema ha de contener tantos fragmentos de Historia como le sea posible. Respecto al soberano dominio de recursos y técnicas narrativas que emplea Pirandello se indica que «las pausas meditativas aferran los hechos del protagonista con una estructura estilística de tipo emotivo (frases interrogantes o exclamativas, deícticos, etc.) que retoman el discurso en su cauce monologante» (2022: 26). La importancia del inconsciente se asienta sobre el subjetivismo que enfrenta al yo profundo contra las circunstancias que rodean la intimidad de un determinado personaje. El diseño que hace Pirandello en la disposición de *El difundo Matías Pascual* le permite transformar los sucesos novelescos en percepciones vinculadas a la construcción de una identidad alternativa. Ahí

radica, probablemente, la justificación de un cinismo sentimental, aco- plado a la desquiciante confusión de no saber qué decisiones definirán los pasos sucesivos de la trama. Por otro lado, puede destacarse con relación a la celeberrima figura de Edgar Allan Poe la siguiente afirmación: «Romántico tardío es una clasificación ya tópica que reduce el potencial de Poe, quien asienta su voz lírica en la mejor tradición de Lord Byron, John Keats y Percy Shelley veteadas por el romanticismo alemán» (2022: 40). Y con relación a la voz textual de Fernando Pessoa se dice que: «la expresión fenomenológica se desea trascendente y busca una poe- ticidad plasmada en modelos de interiorización múltiples del imaginario [...]» (2022: 56). De tal modo, el posicionamiento de Poe responde a una extensión semántica y cronológica de su propia obra, figurando así como eslabón entre lo pasado y lo futuro, o, dicho de otro modo, como referencia crucial para la Crítica, dadas sus proyecciones más allá de la archiconocida etiqueta del Romanticismo y según las categorías transi- torias de la recepción literaria. Además, los hallazgos poéticos de Poe engarzan con la figura de Pessoa, a quien Francisco Estévez atribuye la cualidad de trascendencia, quizá a tenor de las contribuciones que el poeta portugués realizó en la vigorosa búsqueda de la unidad expresiva entre géneros a fin de aglutinar en un solo mensaje la simultaneidad de la existencia. De hecho, se trata de un objetivo casi imposible que, no obstante, emancipó a la belleza expresiva de sus esquemas comunes. Pero no solo es de interés en esta primera sección el elenco de autores citado más arriba, sino que también se presenta el contraste entre las re- vistas *Ínsula* (voz plural) y *Litoral* (voz singular). Una y otra, con diferentes líneas estéticas y talante productivo, supusieron (y no solo para el Grupo del 27) la consolidación del laboratorio experimental de las vanguardias y de la simbiótica y nutritiva relación entre diversas concepciones del arte escrito y visual. Conviene advertir que, en general, los terrenos explora- dos en ambas revistas favorecieron la irradiación de un lenguaje versátil sustentado por artistas intelectuales capaces de un racional idealismo orientado a la subsistencia de la literatura. La original adjetivación de plural y singular que establece Francisco Estévez da buena cuenta del carácter rigurosamente auténtico de cada una de ellas, y fruto de tal apasionada dialéctica se deriva el entusiasta afán de reconocimiento.

A la segunda sección corresponden los estudios sobre *El Quijote*, León Felipe, María Zambrano, Pedro Salinas, José Luis Cano y conceptos re- lativos —entre otros— al plano de la autobiografía como género oculto en el Siglo de Oro o el valor de la Crítica Literaria. En la defensa y análisis que plantea Francisco Estévez sobre la Crítica, se expone que «Todo lector proyecta su experiencia, su cultura, sus conocimientos, pero sobre todo, su sensibilidad al texto literario conformando un sentido único a la lectura emprendida» (2022: 122). El complemento del material literario se encuentra, pongamos por caso, en las miradas que asumen los conteni-

dos planteados por una determinada obra, y por consiguiente, la Crítica razona en paralelo a dicha obra acerca de los estímulos que insertan la totalidad literaria en un amplio catálogo de referencias y arquetipos. De esta manera la Crítica impone un orden, fija parámetros estéticos, y organiza el imaginario colectivo donde todo lector se adentra aun sin reparar en ello. Es dable vincular, entonces, la Crítica con la gravitación teórica según la cual surgen axiomas ontológicos que nominan etapas, características y numerosos marcos de influencia. Por otra parte, a propósito de *El Quijote*, se comenta que «A cierto momento de la historia peninsular, el texto de Cervantes se convirtió en un certero epítome del alma española. Como dijo el sabio, ¿quién mejor que él encarna vicios y virtudes de nuestro pueblo?» (2022: 161). Más allá del exhaustivo examen con que Francisco Estévez desentraña la compleja profundidad de temas y tonos que afloran en *El Quijote*, me interesa destacar aquí la noción de texto idiosincrásico, que aúna los rasgos y temperamentos de una sociedad concreta: la ibérica. Y aún más, la hispanoamericana. La sustancia quijotesca (desde la parodia y la burla hasta el ideal de amor cortés, pasando por la sabiduría popular del refranero) mantiene su vigencia en el correlato de los siglos, y así podría decirse que existe en el texto cervantino el magnetismo de sentirse aludido por las aventuras que protagonizan Don Quijote y Sancho Panza, uno contrapunto de otro, ambos colaboradores necesarios de sus respectivas ambiciones y deseos. En efecto, la noción de texto idiosincrásico se cumple en la obra cervantina por antonomasia, y a partir de su inercia argumental se puede sugerir una petición de principio al ámbito de la literatura, en cuyo encuadre todo texto debiera pretender el absoluto de mezclar vida y ficción. Asimismo, en lo tocante a León Felipe, Francisco Estévez declara que su voz humanista «viene marcada en dos claves mayores, por un lado el aliento íntimo y por otro el vuelo espiritual del poeta» (2022: 171), y añade que «convierte en materia poética su propia circunstancia y sacrifica para ello la estética hasta dar en una radical independencia» (2022: 171). Se deduce de tal diagnóstico que la reflexión introspectiva es la pulsión de rebeldía que instaura León Felipe como medio para sobrevivir a la peliaguda y caótica situación donde se desarrolla su producción poética. El intimismo, como una muleta de apoyo, posibilita la conversión del secreto personal en palabra adornada, en canto de osadía para quien aguarda la esperanza de incorporarse a una tradición que lo valide y lo reconozca. Sin embargo, pese al reconocimiento unánime, seguirá siendo el intimismo un paraíso espiritual donde colgar las alas y prestarlas para que otros vuelen. Así la generosidad de León Felipe, cuyo razonamiento poético se liga a una sosegada atmósfera de misticismo y a la adopción de una pulcra actitud contemplativa. Por último, del pensamiento literario de María Zambrano, y en especial del resultado que se produce al combinar filosofía y poesía, se señala que «estas dos formas de acceso al conocimiento y de entender el mundo gozan de una revelación sensitiva plena [...]. El pensamiento

irradia del mismo centro que la poesía» (2022: 176). La reflexión de Zambrano otorga al género poético el ingrediente de la perdurabilidad. Si asumimos que la carga filosófica de un poema trasciende las posibilidades de su contexto, debemos admitir, por coherencia lógica, que los límites interpretativos se desdibujan para favorecer un eterno retorno a los significados genuinos del texto. Además, y precisamente por su extensión simbólica, el texto que combina filosofía y poesía se enraíza en la expresión enigmática de aquello que lo trasciende. Digamos que se recicla continuamente, y por tal razón la hermenéutica no puede fijar la manifestación de sus componentes esenciales. Francisco Estévez, con lucidez, anuncia que «la palabra queda bendecida por una suerte de exilio interior y exterior» (2022: 178).

En definitiva, *Las voces del texto: Teoría, poética y comparatismo europeo* analiza e interpreta con rigor bibliográfico y una excelente prosa algunas de las claves capitales para el abordaje crítico de las voces creadoras, manifestadas en diversas coordenadas temporales y espaciales, e inscritas en una holgada red de valoraciones culturales y discursivas. Sin duda alguna, la huella humana del talento literario se deja ver en este volumen que indaga la esencia de las significaciones que dialogan entre sí. Y como latido constante entre sus capítulos resuena el eco de las interrogaciones, pues ante la duda y el asombro, aquí se ofrecen argumentos que casan la literatura con la consistencia dinámica de sus métodos de estudio.

**La escritura plural de Miguel Delibes**  
**Epitecto Díaz Navarro (coord.)**  
**Archiletras Científica, Volumen 1, 2021**  
**275 páginas**

Este volumen propone un acercamiento desde miradas diversas y complementarias a la obra de Miguel Delibes. El monográfico se divide en cuatro secciones, además de tres prólogos de presentación (a cargo de Arsenio Escolar, Ángel Gómez Moreno y Epicteto Díaz Navarro) y un anexo, en las que distintos expertos irán hilvanando sus análisis de la obra de Delibes para otorgar al lector una mirada global (o más bien, como destaca el propio título, plural) de la producción del vallisoletano.

Las primeras dos presentaciones inciden en algunas características generales de la producción de Delibes. De este modo, Arsenio Escolar establece cuatro grandes ejes, en los que centra su acción la Fundación Miguel Delibes (de cuyo apoyo también se sirve este volumen), para pensar la obra del narrador: la dignificación y recuperación del medio rural; la infancia; el medio ambiente y la ética de su conservación; la defensa de los desfavorecidos y la denuncia de sus desigualdades. Asimismo, Escolar destaca la importancia de Delibes no solo en su contexto, sino también como de adelantado a su tiempo y responsable de sentar las bases sobre las que se construyeron narrativas posteriores. En «Delibes, en las mejores manos» Gómez Moreno se centra en el estilo de Delibes y destaca que el autor representa el ideal del «escribo como hablo». En este sentido, destaca la enorme capacidad de Miguel Delibes para alcanzar no solo al lector profesional, sino y sobre todo al público en general. Finalmente, Epicteto Díaz Navarro luego de un repaso general acerca de los movimientos de la producción de Delibes, recupera los distintos aportes del monográfico, proponiendo, de este modo, una lectura panorámica del mismo.

Hans-Jörg Neuschäfer abre el volumen monográfico con su artículo «Haciendo historia. Delibes “historiador”». En él, busca evaluar el modo en el que Delibes enfoca los hechos históricos en cuatro de sus novelas. La aportación se organiza, de manera clara y cronológica, en cuatro secciones, en las que se van delineando las distintas novelas que le interesan al hispanista. La primera de ellas se dedica a *Cinco horas con Mario* (1966) de la que se destaca el modo en el que Delibes logra construir la voz opositora de Mario, aun cuando este personaje se encuentra muerto desde la primera página. En este sentido, Neuschäfer destaca cómo este repaso de la historia de España logra, mediante la maestría narrativa de Delibes, sobreponerse y sortear la censura. La segunda sección del artículo la dedica a *Las guerras de nuestros antepasados* (1978). En ella, la memoria de España se construye a partir de dos personajes que,

mediante el contrapunto, edifican una imagen de la historia de España. *377 A. Madera de héroe* (1987) será la novela elegida para la tercera parte de este artículo y de ella se destaca cómo se ejecuta aquí, desde la perspectiva de ambos bandos, una imagen de la historia española desde la Dictadura de Primo de Rivera hasta la derrota de la República y cómo se cuestiona, asimismo, el maniqueísmo. En *377 A. Madera de héroe* (1988) Neuschäfer ve la primera novela de Delibes en la que se hace memoria sin rodeos, a pesar de que el hispanista no dedica ni una línea al estudio de ella. Destaca, en cambio, que solo en *El hereje* (1998) se acepta la Historia con mayúsculas y resalta la importancia de esta obra en tanto conecta la época abordada (la Inquisición) con la de su escritura, especialmente a partir de la censura.

El segundo estudio está a cargo de Tomás Albaladejo y se concentra en la narrativa breve de Delibes, específicamente en la analogía y la configuración discursiva en tres relatos: «La conferencia», «El sol» y «El patio de la vecindad». Albaladejo abre su artículo remarcando la importancia de la analogía y cómo esta puede enlazarse con la idea de que los cuentos de Delibes constituyen una antesala de algunas de sus novelas (Celma Valero, 2014). El profesor propone distintos ejemplos de analogías microestructurales en la obra de Delibes, para luego centrarse en lo que verdaderamente le interesa: la analogía intradiscursiva, que constituye la configuración del cuento. De este modo, el artículo, con fuerte matiz teórico, se organizará en tres secciones que mostrarán cómo funcionan estas analogías (la de personajes con polarización antitética, la de personajes y grupos de personajes con polarización antitética y finalmente, la de personajes sin polarización antitética) en los relatos seleccionados. Para Albaladejo este procedimiento será también fundamental para activar las neuronas espejo y generar mayor empatía en el lector.

En el tercer capítulo, Amparo Medina Bocos se concentra en el especial cuidado que ponía Delibes en la edición de sus textos. Con este fin, rastrea los distintos intercambios epistolares entre el narrador y su editor Josep Vergés. Se resalta especialmente la atención que prestaba Delibes a las erratas, cuestión que no dejará de apuntar y reclamar a sus editores de Destino a lo largo de toda su vida. Además, se menciona la preocupación del escritor por el componente material del libro (tipo de papel, ilustraciones, entre otros) y otros aspectos como el contenido de las fajas. La aportación de Medina Bocos resulta de interés en tanto plantea un aspecto que no es estudiado con asiduidad y que compone también el proceso de creación literaria. Con este capítulo, se cierra la primera sección del monográfico: «La escritura de Delibes».

La segunda sección, «El hombre y el mundo», inicia con el artículo de Ángel Gómez Moreno titulado «De aves y otras yerbas: un pórtico a Delibes». El profesor estudia el tema de la caza en la obra de Miguel Delibes, pero su análisis excede con creces la obra del vallisoletano y



repassa también, con el fin de iluminar la producción del escritor, el lugar que tenía esta actividad en la literatura medieval e incluso propone reflexiones sobre las implicaturas y formas de la caza en el territorio español. En segundo lugar, se concentra en la aparición de aves en la narrativa de Delibes. Con este fin, documenta la aparición de distintas especies de aves en su producción y exalta los conocimientos de Delibes en esta materia, ya que proporciona una serie de estudios previos en ornitología para concluir en que en la época en la que escribe Delibes acceder a estos conocimientos no era nada sencillo. Concluye el investigador en que el conocimiento de naturaleza que demuestra Delibes, así como su interés en ponerlo de manifiesto en su narrativa, nos permiten hablar de un verdadero ecologista.

El capítulo de Marta Altisent y Cristina Martínez-Carazo también incide sobre la condición de ecologista de Delibes y, de hecho, parece una perfecta continuación a la idea con la que cerró el suyo Gómez Moreno. En este artículo, las investigadoras recuperan las aportaciones de Delibes en torno a la ecología en su discurso de ingreso a la Real Academia Española y comienzan el artículo señalando que algunos de los pensamientos de Delibes en torno a la necesidad de cuidar el medioambiente se anticipan al auge del ecologismo. Asimismo, destacan que el vallisoletano se preocupa igualmente por la desigualdad entre el campo y la ciudad. Lo que interesa a las autoras es estudiar estas ideas en dos obras concretas: los textos no ficcionales *Castilla habla* (1986) y *Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario* (1989). Del primero, construido con las voces de los propios campesinos, las autoras destacan el afán de Delibes por reivindicar el mundo rural. En relación con *Mi vida al aire libre*, las investigadoras destacan que este diario nuclea la experiencia de Delibes en relación con la práctica de distintos deportes. En este sentido, destacan el rol que juega la caza, deporte favorito del escritor, y resaltan que, más allá de que esto pareciera contra la intención ecologista del vallisoletano, su mirada sobre este deporte busca más bien la emoción de pertenecer al paisaje y comportarse como un animal más, además de responder a una motivación afectiva en la relación padre-hijo. Las autoras destacan acertadamente que en todos estos deportes la motivación central parece ser la de unir el cuerpo con la naturaleza. Para cerrar, las autoras sitúan a Delibes dentro de una serie que continua hasta nuestros días: la de la prosa periodística-rural.

Cierra esta sección que estudia al Delibes ecologista, un artículo de José Luis Calvo Carilla. En este sentido, Calvo Carilla coincide en inscribir a Delibes dentro de los inicios de este movimiento y, además, destaca su convivencia con la fundación de los primeros partidos y la aparición los primeros estudios ecologistas en España. Asimismo, el profesor se ocupa de comentar un aspecto que no había sido abordado con anterioridad: cómo Delibes difunde estas ideas en el medio que dirige, *El Norte de*

Castilla y las dificultades que esto le supone. Se resalta la preocupación del narrador por la relación que establece el hombre con la naturaleza a partir del progreso y crecimiento de las ciudades y la reivindicación del espacio rural. Calvo Carilla analiza, en este artículo, cómo la mirada del ecologismo en Delibes evoluciona: desde su momento más fervoroso entre finales de los sesenta y mediados de los setenta, pasando por el ecologismo universal e impregnado de humanismo en *Parábola de un naufrago* (1969), al llamado de socorro para evitar la desertización y el abandono del agro, circunscripto a unas coordenadas espaciales precisas y en diálogo con el modelo de Pereda en *Peñas arriba*, en *El disputado voto del señor Cayo* (1978). Los tres estudios de esta sección se complementan perfectamente y crean una estampa acabada y completa de las preocupaciones de Delibes por la ecología, en su producción ficcional y no ficcional.

El tercer apartado, titulado «Algunas novelas», recoge los artículos de siete investigadores: Marisa Sotelo Vázquez, Dolores Thion Soriano- Mollá, Renata Londero, Francis Lough, Patricia Urraca de la Fuente y Epicteto Díaz Navarro. El primero de ellos está a cargo de una investigadora que se ha dedicado en numerosas a ocasiones Delibes, Marisa Sotelo Vázquez. La autora sostiene que en toda la producción de Delibes encontramos personajes principales vulnerables y desamparados. Luego de un repaso de estos en la producción del vallisoletano, la investigadora se concentra en estudiar una obra que, a su entender, está poco estudiada y mal entendida por la crítica, *Parábola de un naufrago*. Sotelo Vázquez explica con solvencia, y trabajando no solo con el texto sino también con distintas declaraciones de Delibes, que este texto trabaja esencialmente con la parábola y no tiene que ver, como se ha estudiado, con la moda neovanguardista. Mediante este procedimiento, Delibes muestra cómo el personaje principal, Jacinto San José, es víctima de un sistema que lo oprime, la empresa para la que él trabaja y dirige Abdón. La opresión del protagonista es tal que termina convirtiéndose en un animal. Para Sotelo Vázquez la parábola está clara y la escritura de esta novela se cifra en la visita de Delibes a Checoslovaquia, poco antes de la Primavera de Praga y, por otro lado, en sus lecturas de Orwell y Kafka. El artículo de Sotelo rebate con firmeza y claridad las lecturas anteriores de *Parábola de un naufrago*.

Soriano-Mollá estudiará, por su parte, el tratamiento de la Guerra Civil en las últimas novelas de Delibes. Inicialmente, la investigadora repasa las apariciones de la Guerra Civil en la producción de Delibes publicada entre 1975 y 1992 y concluye en que estas son muy breves, con matiz siempre realista, y que obedecen a distintas finalidades. Dentro de este corpus, Soriano-Mollá destaca una novela que ofrece una visión más densa de la Guerra Civil: *El disputado voto del señor Cayo* (1978). Para la investigadora, esta novela desdobra la Guerra Civil «en diversos planos,

experiencias y cronologías» (2021: 154). La autora se sirve para justificar su propuesta de la propia trama de la novela. En la siguiente sección, aunque sin aparente relación directa con el asunto que la convoca, la autora evalúa la relación de odio que tiene Cayo con el único vecino que queda en el pueblo. Sobre el final, las secciones parecen unirse cuando Soriano-Mollá afirma que esta novela de Delibes introduce, de manera sintética y simbólica, no solo los conflictos fratricidas de la Guerra Civil, sino también los de la apenas iniciada Transición.

Por su parte, el artículo de Renata Londero repasa la mirada sobre la muerte, especialmente en relación con las nociones de tiempo y espacio, que proyecta Delibes en dos de sus textos: *Cinco horas con Mario* (1966) y *Señora de fondo rojo* (1991). El aporte de Londero propone un enfoque comparativo entre ambos textos, planteado desde el desarrollo y diseño de los propios personajes (Carmen y Nicolás, los vivos y Mario y Ana, ya muertos), así como también una exploración de las imágenes que se proyectan en torno al duelo, la muerte y las reflexiones que suscita, en cada caso, el fallecimiento del cónyuge. El trabajo de Londero es muy claro y aborda con suficiencia aspectos relativos a la trama, pero también otros referentes al tono y a la propia construcción de los textos.

La aportación de Francis Lough se propone estudiar el tratamiento de la Guerra Civil española en la novela *377A, madera de héroe*. En este sentido, el investigador realiza primero un rastreo acabado de las distintas lecturas que tuvo la novela por parte de la crítica para concluir en que adhiere con aquellas que plantean que esta novela aborda de lleno el período histórico y no lo utiliza solo como telón de fondo, como otras de la producción de Delibes. Lough también señala que, según las propias declaraciones del autor y según se desprende del sólido análisis de la trama que él realiza a lo largo del artículo, esta novela propone una mirada de la Guerra Civil que supera el maniqueísmo, dado que hay familiares de Gervasio en ambos bandos, muertes a manos tanto de republicanos como nacionales y, por consiguiente, la mirada del propio protagonista fluctúa entre una y otra posición. De manera abrupta, el artículo de Lough cambia de eje y se propone estudiar cómo este cambio puede leerse desde el psicoanálisis y por qué esto nos permite pensar a Gervasio como un héroe romántico fracasado.

El trabajo de Urraca de la Fuente aborda un tema que, hasta el momento, no había sido mencionado por ninguna de las aportaciones previas: el humor. La investigadora se centra en el libro *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* y a lo largo de su trabajo analiza cómo el texto se construye como una parodia moderna (que no rompe el género ni se burla de él) de la novela epistolar. Luego, repara en cómo el humor se imprime, asimismo, en la caricaturización de los protagonistas: Eugenio se construye como un auténtico antihéroe, como un *senex amator* y Rocío es una *femme fatale*, parodia de la mujer moderna. Urraca de la

Fuente incide, asimismo, en que este modelo le permite a Delibes dar una dimensión parcialmente autobiográfica al texto, escondiéndose tras la máscara de Eugenio.

*El hereje* será la novela que ocupará a Epicteto Díaz Navarro, que clausura esta sección. Para Díaz Navarro, esta novela es atípica y singular en la obra de Delibes por distintos motivos. Uno de ellos es el trabajo de documentación de Delibes (ya apuntado por la crítica previa), que resulta una rareza dentro de la producción narrativa del vallisoletano. Asimismo, otra de las singularidades es que ha dado lugar a planteamientos que la sitúan dentro de la novela histórica, aunque, desde la mirada de Díaz Navarro, el contenido histórico de la novela se ajusta, más bien, a la biografía del personaje principal. En este sentido, el investigador se propone revisar, a partir de un recorrido exhaustivo por la novela, el relato como una novela biográfica en la que se refleja una sociedad moderna y pujante y por el otro, la construcción de un personaje que resulta uno de los pocos héroes positivos de la narrativa de Delibes.

La última sección será «Otras escrituras» y aquí nos encontramos con los artículos de Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Carlos Javier García. Gil-Albarellos estudiará la relación que establece Miguel Delibes con el cine. En este sentido, y luego de recuperar los distintos abordajes que ha realizado la crítica especializada respecto a las relaciones que Delibes tendió con el cine, la profesora de la Universidad de Valladolid se encarga de rastrear, comentar y evaluar las cuarenta reseñas que ha publicado Delibes sobre distintas películas. Para esto, Gil-Albarellos elige una clara disposición por géneros (comedia, cine de aventuras, cine negro, wéstern, neorrealismo y drama) y se concentra en relevar, en cada caso, cuáles son los aspectos que destaca o critica Delibes de cada uno de los films. Se evidencia que la investigadora ha visionado todas las películas que comenta Delibes y, por tanto, a lo largo del artículo, polemiza o cuestiona algunas de las afirmaciones del escritor vallisoletano.

El último trabajo del volumen está a cargo de Carlos Javier García, quien se encarga de estudiar el libro de crónicas *USA y yo* (1966) (en el que Delibes da cuenta de su experiencia en los Estados Unidos) en relación con la novela *El rey recibe* (2018) de Eduardo Mendoza. El protagonista de la novela de Mendoza viaja a Checoslovaquia en los mismos años que Delibes (cabe recordar que Delibes recupera su experiencia en *La primavera de Praga* (1968)) y luego, igual que el vallisoletano, también emprende un viaje a Estados Unidos. Una de las cuestiones sobre las que versará el artículo será, entonces, el enfoque de ambos autores sobre el comunismo y especialmente sobre el capitalismo. García propone un pormenorizado recorrido por las crónicas de Delibes, analizando tanto la forma como el contenido, para evidenciar algunas de las preocupaciones centrales del escritor como el avance amenazante del progreso y del capitalismo y, asimismo, repara en que Delibes compara los Estados

Unidos de manera recurrente con España, dando cuenta de los puntos sólidos y los defectos de cada uno de los países. Sobre el final, García repasa cómo esta mirada evoluciona, muchos años después, en la novela de Eduardo Mendoza.

El libro cierra con un anexo que Ángel Gómez Moreno dedica a la memoria de Florencio Sevilla, en donde repasa la trayectoria del hispanista y los momentos compartidos.

*La escritura plural de Miguel Delibes* resulta un aporte relevante para los estudios de Miguel Delibes, no solo porque reúne a un buen número de expertos en el autor, sino y, sobre todo, porque aborda su producción narrativa desde perspectivas diversas y complementarias. El volumen, de este modo, permite al lector reparar en distintos aspectos de la producción del vallisoletano y concluir en que Delibes es un autor con una vigencia indiscutida por la variedad de temas y tonos que ha empleado a lo largo de su producción. La lectura atenta del trabajo publicado en *Archiletras* nos deja la sensación de que la producción de Delibes todavía tiene mucho que decirnos.

**Elsa von Freytag-Loringhoven. La artista que dio cuerpo a la vanguardia**

**Joana Masó y Eric Fassin  
Barcelona: Arcadia, 2024  
192 páginas**

*Elsa von Freytag-Loringhoven. La artista que dio cuerpo a la vanguardia*, el libro de Joana Masó y Eric Fassin, da cuenta de una de las historias más notables del arte contemporáneo. Notable porque contiene una pregunta que quedará abierta, en cierta manera incontestada, desde que, en 1917, en la Exposición de la Sociedad de los Artistas Independientes de Nueva York, R. Mutt presente, aunque no exponga —la muestra, que tiene como lema «Sin jurados, ni premios», rechazará la pieza—, su ya célebre *Fountain*. Una pregunta que tiene que ver con las prácticas artísticas que se desarrollan durante la vanguardia, con los espacios expositivos que dan visibilidad a esas prácticas y, ligado a todo ello, con la noción de autoría que una parte de esa misma vanguardia combatirá apasionadamente.

No es esta la historia heroica del artista que, solo, desafía a una institución que, a la postre, rendida, burlada, acabará encumbrándolo al panteón de los grandes creadores. No, más bien es la historia secreta, oculta, silenciada, que corre en paralelo a ese relato hegemónico, y al establecimiento de Marcel Duchamp como uno de los grandes artistas del siglo XX. La historia que traman Masó y Fassin más bien nos dice lo siguiente: la *Fuente*, como muchas otras obras que aparecen durante esos años, parte de una concepción del trabajo artístico como actividad colectiva, asociativa. Es esa la razón por la que alguna de ellas se presente sin firma —o firmada con un seudónimo, dígame por caso, R. Mutt—. Para justamente violentar la que es la piedra clave del andamiaje de lo que Arthur Danto años después llamará el «mundo del arte»; esa esfera tan particular de la actividad humana en la que «the Brillo people cannot manufacture art and [...] Warhol cannot *but* make artworks» (Danto, 1964: 580). Un ámbito que, dígame de paso, como se desprende de las palabras de Danto, no se entendería sin ese concepto antes mencionado: el de la autoría, y la firma a ella asociada, que, como por arte de magia, opera una *transfiguración* en el objeto que deja de ser una *mera cosa* y se convierte en una obra de arte susceptible de ser expuesta en un museo.

Sin embargo, Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), a quien Masó y Fassin dedican su investigación, es una figura paradigmática para pensar ese lapso de tiempo en el que «la práctica artística no se desplegaba a través de autores que mostraban y vendían obras por los cauces habituales del mercado del arte», y en que lo artístico se caracterizaba precisamente «por la ausencia de obras y autores» (2024: 15). Un «breve período»

que Masó y Fassin denominan «el momento Lichtenberg» —vinculándolo simbólicamente al aforismo del pensador alemán que evocaba el muy surrealista «cuchillo sin hoja al que le falta el mango» (2024: 16)—, del que Elsa von Freytag-Loringhoven sería una de sus protagonistas más destacadas. Siempre que lo abordemos, eso sí, como advierten Masó y Fassin, desde una «genealogía feminista» que nos permita entrever ese pequeño momento de impasse de las autorías masculinas. Leemos en su libro:

Elsa von Freytag-Loringhoven, de quien Duchamp dijo que «no era futurista, sino que era el futuro», emerge ahora, un siglo después de su muerte, como una de las mujeres que con su trabajo y con su vida participaron plenamente en el eclipse de las autorías fuertes. Por ello, hoy una genealogía feminista puede acercarse a ella no como a una autora expropiada de su obra, sino como a una artista que, como algunos de sus contemporáneos, no hizo obra para poder hacer arte. La radicalidad de la propuesta que legó a la posteridad no podía ser expropiada, pero sí ignorada. Reparar el olvido de Elsa dentro de la historia del arte no consistía, pues, en atribuirle el urinario de Duchamp, sino repoblar un paisaje que conducía a imaginar un momento que nunca existió en la narrativa del arte» (2024: 16-17).

Así, al contrario que sus colegas varones, la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven habría escogido integrarse en una suerte de *comunidad desobrada* con el objetivo de perseguir hasta el final el anhelo que animó en su día el Dadá norteamericano, del que Duchamp se erigirá en abanderado. De hecho, la trayectoria de la alemana, contrapuesta a la del francés, es paradigmática, y así lo plantean Masó y Fassin, para pensar un arte radicalmente democrático, tanto por lo que hace a las prácticas, como a su recepción por parte del público. Si la de Duchamp describe un itinerario que lo lleva del círculo de los Arensberg a la posteridad, la de Elsa von Freytag-Loringhoven se caracteriza desde sus inicios «por la fragilidad de las experiencias y por los materiales perecederos con los que trabajaba que acabaron desapareciendo» (2024: 13)—como su presencia en la historia del arte, añadiremos—. Para ver dónde convergen y dónde no estas dos figuras que compartieron espacios y tiempos, Masó y Fassin reconstruyen el momento de gestación y posterior popularización y multiplicación de la obra de la que se ha dicho que Duchamp, y no Elsa von Freytag-Loringhoven, fue autor: la *Fuente*.

\*

Con un estilo ensayístico, indagatorio, los investigadores narran su periplo por museos, bibliotecas y archivos para reconstruir, a modo de pesquisa, la fundación del mito Duchamp, desde su génesis hasta la actualidad; y, en paralelo, y, sobre todo, la otra cara de ese mito: la de la progresiva desaparición de Elsa von Freytag-Loringhoven y su frágil legado. Un recorrido geográfico e intelectual que puede resultarnos tan curioso como escandaloso; a la vista está la falta de reconocimiento que han tenido que padecer tanto Elsa von Freytag-Loringhoven como el resto de las

mujeres que participaron en las vanguardias históricas, de las que todavía faltaría realizar un balance crítico cabal que ponga en valor su presencia e implicación en ese *Artworld* del que hablaba Danto.

Esta comunidad de artistas presentes pero ausentes en las historias del arte canónicas puede resultar ejemplar para ver cómo se construyen los relatos oficiales —y su doxa, esa mujer, según Roland Barthes, con serpientes en la cabeza— a base de malentendidos, descuidos, olvidos y omisiones, pero también violencia y mala praxis: toda una serie de dinámicas que acabarían traicionando la vocación seminal de los proyectos, prácticas y acciones de sus protagonistas. De nuevo, la estructura bicéfala del libro apuntaría a ello: después del capítulo dedicado a la *Fuente*, encontramos uno sobre Elsa von Freytag-Loringhoven y otro sobre Duchamp, antes del epílogo final o conclusión, con cadáver, giro de guion y revelación incluidos.

En la parte dedicada a *Étant donnés*, encontraremos varios elementos que nos permitirán levantar el velo y reconstruir el relato heroico —a partir de las omisiones, silencios y faltas de juicio— de las vanguardias históricas. Sintomático es ver aquí, por ejemplo, el paradigma —entendido este como la condición de posibilidad de hacer una lectura y no otra— desde el que escribe alguien como Jean-François-Lyotard. El gran teórico de la posmodernidad no verá (o no querrá ver) lo que realmente es *Étant donnés*: un *peep-show* que gira alrededor de un crimen de claras connotaciones sexuales que bien podría haber sido perpetrado por Jack el Destripador. El cuerpo femenino como verdadero grado cero del deseo (y la violencia) de la vanguardia masculinizada. Leemos:

El filósofo Jean-François Lyotard llegó a describir la obra con todo tipo de detalles, refiriéndose a los «grandes labios en erección» del maniquí, pero historiadoras feministas como Amelia Jones le reprocharon que hubiera fantaseado, como tantos otros críticos, con una vulva que, en realidad, Duchamp había extirpado a ese cuerpo [...]. Dos de las mujeres a las que amó ofrecieron su cuerpo para que el artista elaborara obsesivamente, a lo largo de dos décadas, una especie de crimen sexual en el que arrancaba el sexo a las mujeres. Sustraído, dañado, rasurado, exhibido y ausente al mismo tiempo (2024: 147).

Dejamos a la intuición del lector imaginarse quién fue la modelo detrás de las modelos que sirvió de inspiración a la pieza...

\*

Aunque a lo largo del itinerario que trazan Masó y Fassin encontraremos otros personajes de gran relevancia para lo que se explica —William Carlos Williams, James Joyce, Djuna Barnes, etc.—, el volumen, como ya hemos apuntado, se centra en esas dos figuras que quisieron transformar el arte y, con él, la vida. Un proyecto artístico y vital que solo una de ellas explorará coherentemente hasta el final de sus días, dedicados a ensayar una escritura que le permita reapropiarse de la voz y la historia, que



tantos hombres le habían negado. El precio de esa coherencia para Elsa von Freytag-Loringhoven será, una vez abortado ese proyecto, el de la desaparición y el olvido. Y será uno de esos hombres, Duchamp, con su transformación a partir de los años treinta en autor —de la *Fuente*, pero también de muchos otros *ready-mades* que, desde entonces, fabricará en serie, haciendo justicia a su apelativo, derivado de la jerga comercial—, quien pase a la posteridad, con todo lo problemático que puede ser afirmar algo así, como el gran crítico del mercado y la institución artística.

Un concepto que, al contrario que el de «mundo del arte» de Arthur Danto —demasiado anclado todavía en el paradigma lingüístico-formalista—, nos puede ayudar a poner en perspectiva el trabajo del artista, según lo entendía Elsa von Freytag-Loringhoven, sería el de «régimen estético de las artes», de Jacques Rancière. Para el filósofo francés este se establece como un «tejido de experiencia sensible». Una red material, perceptiva y afectiva, que integraría por igual «instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento» (Rancière, 2013: 10), en la que las obras se producirían.

El objetivo de Rancière sería en última instancia pensar, más allá del *acontecimiento* artístico, en las condiciones de posibilidad de que algo sea percibido y definido como arte; así como en las *metamorfosis* que se dan dentro de ese paradigma. Y todo ello a partir del convencimiento de que «el movimiento propio del régimen estético, el que ha sostenido los sueños de novedad artística y fusión entre el arte y la vida», tiende, como en el caso del arte sin obra ni autor de Elsa von Freytag-Loringhoven, «a borrar las especificidades de las artes y desdibujar las fronteras que las separan» y «apartan de la experiencia ordinaria» (2013: 12).

Para Rancière la *aisthesis* juega un papel importante en el «reparto de lo sensible», y el filósofo vuelve en más de una ocasión a Aristóteles cuando el Estagirita afirma que solo el ciudadano, a diferencia del animal o el esclavo, posee el lenguaje; es decir, la capacidad para nombrar y discutir acerca de los objetos —artísticos o no— que encontramos en el espacio público. Para Rancière solo hay política cuando los que no tienen ni voz ni parte en lo público empiezan a incorporarse a ese espacio y empiezan a poder hablar sobre esos objetos. Si no se produce un desplazamiento en el marco que define las formas y tiempos de participación, para integrar a los que antes no tenían parte, no habría política, sino ejercicio del poder, y estrategias para mantener ese poder; es decir, la policía.

El libro de Maso y Fassin se podría incluir en este horizonte: el de burlar a la policía artística que durante tantos años nos ha impuesto el orden de los Duchamp, los Picasso, los Dalí, los Tzara, los Breton; en definitiva, el orden de los grandes autores y artistas que, si hacemos caso a la historia del arte, son en su mayoría hombres. Solo así, desde una genealogía feminista que tenga en cuenta las políticas estéticas, se puede aspirar,

nos dicen Masó y Fassin, a heredar una vanguardia (en femenino), junto con las aspiraciones que la alentaban, que nos vuelva a interpelar, porque, en último término, apela a otro(s) sujeto(s) y a otro(s) deseo(s).

### **Bibliografía citada**

DANTO, A. (1964): «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, vol. 61, 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571-584.

RANCIÈRE, J. (2013): *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.

**Las transiciones políticas en Europa y su relato literario**

María Ángeles Naval López (ed.)

Berlín: Peter Lang, 2023

266 páginas

Fundado en 2004, el grupo de investigación *TRANSFICCIÓN: relatos y memorias de la Transición* de la Universidad de Zaragoza, liderado por María Ángeles Naval López, ha investigado la literatura en torno a la Transición española desde las más diversas perspectivas. Desde hace unos años se han ido incorporando investigadores de otras nacionalidades europeas para crear un campo de estudio transnacional de las transiciones políticas ocurridas en las últimas décadas del siglo XX en este continente. El volumen *Las transiciones políticas en Europa y su relato literario* es el resultado de la puesta en común de estos procesos políticos, sociales y culturales a través de las novelas que incluyen el relato de estas transformaciones. Para ello proponen este enfoque transnacional, definido como «una nueva forma de comparatismo emparentada con la historia transnacional que analiza redes, contactos y transacciones a través de las circunscripciones territoriales nacionales», tal y como explica Naval López en la introducción citando *La historia transnacional* de Yves-Pierre Saunier (2021).

Dividido en cuatro partes, el volumen profundiza en las posibilidades y en el interés conjunto de la producción narrativa que trata sobre el relato de las transiciones políticas tanto en el Sur de Europa entre 1974 y 1975 como en el Este entre 1989 y 1991. Así, se han reunido expertos en las literaturas portuguesa, griega, polaca, checa y alemana, además de la española, para reflexionar en torno a la escritura, reescritura, temas, complejidades y contradicciones de estas novelas. La primera parte, «Las transiciones sobre el mapa de Europa: cambios políticos, culturales y literarios en tres tiempos», se abre con el estudio de Dimitris Filippís en torno a la comparación de las transiciones griega y española durante su primera etapa. Filippís crea un abecedario de términos políticos para desentrañar los paralelismos y las diferencias que tuvieron lugar entre ambos acontecimientos y que le llevan a hablar de amnistía, censura, democracia, dictadura, memoria histórica, reconciliación o terrorismo, entre otros aspectos que también hacen referencia a la transición portuguesa. Así, Filippís pone en relación los procesos transicionales de los países del Sur de Europa para concluir que la transición griega fue más regular que en España y Portugal debido a que la dictadura duró menos tiempo y no gozó de un apoyo popular considerable. En una línea parecida se encuadra el estudio de Alicia Villar Lecumberri sobre los hitos literarios del primer periodo de la transición griega (1974-1981) en paralelo a la producción literaria transicional española. Ambas siguieron caminos semejantes

y fueron muchos los autores que decidieron establecer un diálogo entre literatura e historia. Lecumberri se centra en los casos de los diarios del Premio Nobel de Literatura Yorgos Seferis; los cuentos de Lilí Zografou, en los que lleva a cabo una reivindicación de la sexualidad femenina y del papel de la mujer en la sociedad griega moderna (que a Villar Lecumberri le lleva a evocar los casos de María Aurelia Capmany, Lidia Falcón y Rosa Montero en España); la novela *El balcánico enfurecido* de Nikos Nikolaidis y la generación poética de los 70 con Νόρα Αναγνωστάκη a la cabeza, que esta investigadora compara con los «novísimos» españoles. Tras este recorrido griego, Ricardo Martín de la Guardia lleva al lector al Este de Europa para reflexionar sobre los cambios producidos en la sociedad y en la cultura tras la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la URSS, pues, en su opinión, estos procesos transicionales ofrecieron una imagen cambiante y poco coherente con los modelos preestablecidos de otros procesos similares. A través de los casos concretos de Polonia y Rumanía, Martín de la Guardia consigue afirmar que las transiciones de los países del Este de Europa fueron novedosas, tuvieron un carácter distintivo e interrelacionado que obligaron a la población a reemplazar su organización política, económica y social al mismo tiempo que sus valores y principios comunitarios. No obstante, los cambios sociales fueron lentos y resbaladizos y muchas veces provocaron frustraciones y reacciones adversas en parte de la población, que veía que la transición no había cumplido con las expectativas creadas. A continuación, Kostis Kornetis relaciona en su estudio la cultura creada en la década de 1970 en España, Grecia y Portugal y su recreación en la década de 2010, ya que en estos años se recuperaron y reinterpretaron los procesos transicionales en estos países. De esta manera se encontró una vía para expresar el desencanto con la situación política del momento —sumida en una gran recesión— recuperando las canciones emblemáticas de resistencia de Lluís Llach en España, Nikos Xylouris en Grecia y José (Zeca) Afonso en Portugal. Pues, como sostiene Kornetis, la memoria cultural se convirtió en una vía de expresar el descontento y la disconformidad con la situación actual; sin embargo, este recurso entrañó también una cierta trampa, pues podría parecer que los grupos políticos quisieron encerrarse en los marcos históricos del pasado sin ser capaces de ver las posibilidades del futuro. Este primer apartado lo cierra el artículo de Violeta Ros que también apuesta por un enfoque comparatista al analizar la reescritura de las transiciones ibéricas en *Caderno de memórias coloniais* (2009) de la portuguesa Isabela Figueiredo y *La lección de anatomía* (2008) de la española Marta Sanz, publicadas tras la gran crisis económica de 2008. La novela de Figueiredo gira en torno a la compleja situación en la que se encontraron los 500.000 ciudadanos portugueses que se vieron obligados a abandonar las colonias tras la Revolución de abril de 1974 y que la autora experimentó en primera persona, pues era hija de colonos en Mozambique y retornó a Lisboa cuando era adolescente. Por su parte,

*Lección de anatomía* también es un texto autobiográfico que narra el tránsito de la infancia a la adultez de una mujer en paralelo al cambio de la dictadura franquista por la democracia parlamentaria en España. A través de su comparación, Ros concluye que ambas autoras poseen procesos de escritura similares que, además, se produjeron de manera simultánea, y que muestran una mirada disconforme con la memoria oficial de los dos procesos transicionales ibéricos. Estas novelas conectan el pasado con el presente a través de la escritura autobiográfica que cuestiona la memoria aprendida y desmitifica las transiciones como idílicas, al mismo tiempo que abre interesantes vías de reflexión e investigación sobre los paralelismos entre los procesos transicionales del sur de Europa.

La segunda parte, titulada «Transiciones y exilios: Tiempo de regresar o no», se abre con un estudio de Fernando Larraz sobre la controversia existente entre la literatura de los exiliados y la de los autores que se quedaron, poniendo el foco en Alemania, Argentina y España. Larraz analiza las dialécticas empleadas desde cada grupo para desprestigiar al otro y reflexiona en torno al discutido concepto de «exilio interior» que para este investigador tiene más sentido aplicar a aquellos que estuvieron fuera y regresaron a partir del tardofranquismo, ya que su vuelta no supuso una reintegración y siguieron estando, en cierta forma, «ausentes». Así, para Larraz, la tragedia del exilio se percibe en su totalidad no cuando se abandona el país, sino cuando se vuelve, pues es cuando se constata que el exilio ha devenido una condición permanente. A este estudio le sigue el de Carmen Medina Puerta sobre la óptica de las exiliadas retornadas en las novelas *La fuerza del destino* (1997) de la española Josefina R. Aldecoa y *La ignorancia* (2000) del checo Milan Kundera, ambas protagonizadas por mujeres. En el caso de la novela de Aldecoa, Gabriela, su protagonista, regresa a España tras la muerte de Franco y compara sus recuerdos de la España republicana con el proceso transicional que está viviendo. En esta novela, Aldecoa ya alertaba sobre una de las problemáticas por resolver de la democracia española: la recuperación de la memoria histórica. «Perdonad, pero no olvidéis», le previene el personaje a su hija. Frente a ella, *La ignorancia* habla sobre la vuelta de Irena, exiliada en París, a Praga, que se siente desubicada y sin ningún deseo de instalarse de nuevo allí. A través de su personaje Kundera buscaba romper con la imagen del exiliado que desea volver a su patria y cerrar así la herida de un trauma, pues puede haber casos —como el de Irena— en los que el exilio supone una continuación de la vida y no una ruptura. Ambas novelas reflexionan sobre el lugar que deberían haber ocupado cuestiones tan fundamentales como la educación, la cultura y la memoria.

La tercera parte, «Europa nostálgica y literaturas transicionales», comienza con un estudio de José María Pozuelo Yvancos sobre las narrativas del desencanto de las transiciones a través de cinco novelas españolas

publicadas entre 2001 y 2004. Estas son *El cielo del infierno* (2001) de David Castillo, *Los viejos amigos* (2003) de Rafael Chirbes, *Volver al mundo* (2003) de J. Ángel González Sainz, *Castillos de cartón* (2004) de Almudena Grandes y *El hijo del acordeonista* (2004) de Bernardo Atxaga. En las cinco se hace una crítica de las derivaciones finales de unas ilusiones históricas que los personajes ven ya cerradas a través del desencanto y/o la nostalgia, y, según la sociología de la cultura, constituyen un cierre de ciclo histórico. A continuación, María Ángeles Naval establece en su estudio una cronología transnacional para el relato de las transiciones en Europa y una formulación literaria de sentimientos colectivos relacionados con el resultado de las transformaciones sociales y políticas. Para ello, estudia el impacto del 68 francés en Miguel Delibes, Teresa Pàmies y Milan Kundera para concretar sus reflexiones sobre la idea de revolución; analiza los *relatos transicionales melancólicos* de Rafael Chirbes y Lidia Jorge en varias de sus novelas, como *Los Memorables* (2015) o *Crematorio* (2007); se zambulle en la lectura de *Lo que queda* (1989) y *Conversaciones en otoño* (1990) de Christa Wolf para desentrañar el sentimiento de la «melancolía de la izquierda»; y termina este trepidante recorrido ofreciendo un epílogo con referencias de novelas de F. Casavella, Thomas Brussig e Ingo Schulze, así como películas y series de los últimos diez años sobre las transiciones del Este, como *The sleepers* (2019) de Ivan Zachariáš o *Chernóbil* (2019), basada en los textos de Svetlana Alexiévich. Por su parte, Juan Carlos Ara, establece una comparativa entre las obras *Crónica sentimental de la transición* (1985) de Vázquez Montalbán y *El Imperio* (1993) de Kapuściński para conocer cómo encararon España y Rusia las transiciones democráticas y cómo este proceso tuvo como consecuencia el ensayo de nuevas formas y géneros literarios. Ambas obras adoptaron un modo de composición lapidario, de *collages* conformados por una asociación de estampas e imágenes que, en el caso de Vázquez Montalbán han terminado convirtiéndose en estereotipos del imaginario de la transición española.

Finalmente, el volumen se cierra con tres estudios agrupados bajo el título «Tematizar las transiciones europeas». En el primero, José Luis Calvo Carilla analiza seis novelas españolas en las que la caída del Muro de Berlín tuvo una gran repercusión temática, pero de manera tardía, pues no fue hasta comienzos del siglo XXI cuando los autores españoles empezaron a interesarse por este evento. Estas novelas son *Cenizas rojas* (1999) de Olga Merino y *Pronto seremos felices* (2014) de Ignacio Vidal-Folch que Calvo Carilla categoriza como «narradores testigo»; *Todo lo que ganamos cuando lo perdimos todo* (2018) de Eduardo Verdú; *La sospecha de Sofía* (2019) de Paloma Sánchez Garnica, *Flores negras para Michael Roddick* (2003) de Daniel Vázquez Sallé y *Últimas noticias de nuestro mundo* (2001) de Alejandro Gándara. Tras él, Agnieszka Kłosińska-Nachin se propone formular un marco metodológico llamado

*estudios subalternos posautoritarios* para después aplicarla a la lectura de *Homo Polonicus* (1992) de Marek Nowakowski y *Blanco nieve, rojo Rusia* (2002) de Dorota Masłowska, trayendo la literatura polaca a este volumen. Para Kłosińska-Nachin, el subalterno no debe considerarse como una figura interpretativa universal, sino más bien como una categoría performativa, pues los dos textos analizados contribuyen a erigir al subalterno según unos determinados paradigmas culturales e históricos. Por último, Jiří Chalupa se zambulle en las primeras obras literarias que intentaron describir y valorar los iniciales años de la transición democrática de Checoslovaquia y que pusieron el foco en el desmesurado aumento de la delincuencia en los años noventa y en el cambio en los valores de una sociedad que solo ansiaba enriquecerse. Chalupa analiza la novela *Vekslák (Estraperlista, 1988)* de Pavel Frýbort, que describe los últimos años del régimen comunista de una manera muy crítica y que tuvo un enorme éxito, dando lugar a dos entregas más. Michal Najman, su protagonista, es estraperlista, pícaro, cínico y amante del dinero y el lujo y se convirtió en el representante de la nueva situación que atravesaba la sociedad checa durante esos difíciles años.

Todos los estudios contenidos en *Las transiciones políticas en Europa y su relato literario* son un paso fundamental para comprender mejor la literatura de las transiciones en Europa y la repercusión que estas tuvieron sobre la sociedad del momento y también en cómo se están revisitando, cuestionando y reanalizando desde el presente nostálgico o no. El grupo TRANSFICCIÓN continúa con su inagotable trabajo por sentar a dialogar países de Europa tan diversos como Polonia, República Checa, Alemania, Grecia, Portugal y España para alumbrar entre todos un relato transnacional a través de novelas, series y películas de los últimos años que nos permita aprehender la complejidad que entraña el cambio de un régimen a otro y el esfuerzo que la sociedad hace por no quedarse atrás.

***La teoría proyectada. Usos de la biblioteca en el cine español del siglo XXI***

**Annalisa Mirizio, Paula Juanpere Dunyó (eds.)**  
**Madrid: Sial Pigmalión**  
**158 páginas**

Es evidente que los libros dedicados a pensar el cine no son abundantes. Las reflexiones a propósito de la naturaleza de la imagen digital con frecuencia se han articulado en textos de corte teórico que solemos enmarcar en la lógica discursiva de los Estudios de la Imagen o de los Estudios Visuales y, por lo general, su objeto de análisis no suele ser la imagen cinematográfica o, por lo menos, esta es un elemento entre los múltiples medios artísticos que abordan. Evidentemente, hay honrosas excepciones y en el aparatage bibliográfico presente en los distintos capítulos de este libro, se da buena cuenta de los autores que sí que han pensado sobre la naturaleza de la imagen cinematográfica ante el paradigma digital. Pero, si añadimos el concepto «cine español», todavía el panorama es menos abundante o, incluso, prácticamente no transitado. Solo por estas tres razones, que señalan la dirección inusual por la que apuesta este volumen, ya es preciso celebrar su publicación. Más todavía cuando abordamos el contenido, que desde una perspectiva coral propone múltiples reflexiones sobre ese empleo de la biblioteca, del acervo de imágenes que el cine español contemporáneo está activando ante la inexorable expansión del archivo digital. Así, ante esa imagen sin cuerpo, las consideraciones presentes en este libro constatan cómo el recurso a la biblioteca y al museo imaginario devienen recursos clave. No para paliar una nostalgia —no negaremos que es un sentimiento habitual entre la cinefilia— sino para reformular la relación con una nueva ontología de la imagen cinematográfica; una manera, tal vez, de dotar de otra entidad a aquella imagen que tradicionalmente actuó como testigo de lo real en su dependencia implícita y explícita de un referente y ahora, despojada de su estatuto de huella, recurre a otras imágenes ante su condición inmaterial.

La publicación, por consiguiente, es una invitación a reflexionar a propósito de a qué relación nos convocan las imágenes —para jugar con la famosa frase de qué quieren las imágenes, de W.J.T. Mitchell— en tanto que apelan a una distinta fenomenología perceptiva. Así, como bien puntualiza el primer capítulo del volumen, firmado por Iván Pintor —tras una necesaria y esclarecedora introducción a cargo de las editoras del libro—, hay que plantearse qué queda del cine moderno y expone que, gracias al vídeo y a la tecnología digital, se ha creado una suerte de laboratorio de formas desde el que podemos cambiar y desordenar las imágenes del pasado para volver a comprenderlas. Ello supone, claro está, una relación muy distinta con el tiempo y, por ello, igual que el ensayo ganó su lugar en las



propuestas de Godard como una manera de plantear la temporalidad a partir de huellas, de formas sensibles, el cine deviene un espacio desde el que conjugar tiempos. Por ello, sostiene que la relación que establecemos con la imagen cinematográfica implica un cambio de preposiciones: ya no estamos ante la imagen, sino en y entre las imágenes. Ello conlleva poner el foco en la circulación de los motivos visuales en detrimento de una idea —no diremos obsoleta, pero tal vez sí bastante añeja— que es la de aquello original, como si el negar una herencia redundase en algo positivo cargando con el peso de esa supuesta genialidad que antaño obedecía en parte, precisamente, a una ausencia —de cara a la galería— de referentes. Y esa idea de la réplica y del original el autor la desarrolla a partir del caso de *La substància* (Lluís Galter, 2016), filme en el que él intervino también como uno de sus guionistas.

Siguiendo el índice, el siguiente capítulo se debe a Víctor Escudero, quien se interroga sobre cuál es la relación que ciertos filmes recientes mantienen con lo real a partir de estrategias que implican el uso de actores no profesionales, el hecho de escudriñar la materialidad o el ceder gran importancia a la autenticidad. Es decir, cómo se articulan narrativas ficcionales apegadas a la contingencia y a la facticidad gracias a una fuerte vinculación con la materialidad y otorgando gran peso al gesto, a los cuerpos y a los rastros de estos. Gestos y materialidad son, de hecho, una suerte de bajo continuo que recorre las páginas del volumen. Irene Achón y Javier Calvo firman el siguiente capítulo, dedicado a un cineasta en concreto, Jaime Rosales, para ahondar en cómo este director trata de confeccionar narraciones lo más tangibles y materiales posibles, considerando que este realizador crea narraciones sensoriales a la par que apela a un cine más convencional sin que ello ponga en duda su dimensión autoral; un creador que, además, ha manifestado su oposición a la digitalización cinematográfica. Mucho más radicales son, qué duda cabe, las propuestas del colectivo Los Hijos, objeto de análisis del capítulo escrito por Violeta Kovacsics, pues estos creadores hacen patente la posibilidad de desplegar una reflexión sobre la imagen cinematográfica desde la propia imagen cinematográfica y en sus piezas aflora, con especial recurrencia, la biblioteca del cine. Su propio nombre ya apela a una obligada genealogía y, como representantes de ese «otro cine español», indagan en la propia fisicidad del archivo en términos diegéticos y extradiegéticos, hasta el extremo de incluir bibliografía en sus propuestas. Su planteamiento estriba en una mirada crítica hacia los referentes y se hace patente la presencia física de los materiales y del archivo. Así las cosas, a través de las distintas voces de los autores del libro, se va evidenciando de manera progresiva que la imagen va convocando al vínculo, a la lógica del intervalo que ya se concretó en Warburg, y esa relación se teje con una temporalidad distinta pero también entraña otra esfera espacial, pues se produce una espacialización

de la idea y, justamente, la cuestión del cine expandido y de la lógica de la instalación es el objeto de estudio de Paula Juanpere Dunyó, quien se detiene en cómo cambia el discurso cinematográfico al extraerlo del sistema de comunicación que tradicionalmente ofrecía la sala de cine para ponerlo bajo la lógica del tránsito, del vagabundeo del espectador, que lo somete a la simultaneidad y, por consiguiente, gana más peso lo discursivo que lo narrativo; un asunto que aborda a partir de propuestas de Albert Serra, de Isaki Lacuesta y del colectivo Democracia.

El cierre del volumen se debe a Annalisa Mirizio, quien plantea la sugerente hipótesis de cómo esta recurrencia a la biblioteca del cineasta podría ser una suerte de respuesta a la dimensión inmaterial de la imagen digital y cómo, por consiguiente, el uso del libro en el cine español contemporáneo podría suponer una reformulación de la realidad en la que reposa la imagen cinematográfica; ante una imagen que ya no embalsama el mundo físico, el libro impreso y la biblioteca devienen elementos sustentantes. Esta idea la desarrolla a partir del análisis de *Tenéis que ir a verla* (Jonás Trueba, 2021) y de *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018). Todo ello, acompañado por una evocadora reflexión que aproxima las renuencias o entusiasmos ante lo digital a conceptos muy emocionantes del pensamiento cinematográfico, conectando por ejemplo los planteamientos elogiosos de Albert Serra ante la imagen digital por cuanto esta permite un rodaje continuo y posibilita la epifanía o la revelación, con la fascinación ante la imagen que tan bien condensa la noción de fotogenia.

Un libro, por consiguiente, que se interroga sobre cómo el cine reflexiona sobre su propia condición a la luz de la imagen digital y cómo puede replantearse su vínculo con lo real, considerando que halla en la idea del archivo y de la biblioteca un asidero; ya no es la huella ontológica baziniana, sino una suerte de huella afectiva, una genealogía electiva en el marco de una temporalidad de las imágenes muy libre, pues como bien sabemos hace ya décadas que el tiempo salió de sus goznes. El laboratorio del cineasta es una suerte de repositorio, una galería, en la que surgen relaciones, hipervínculos entre las imágenes que no atienden a jerarquías, y el empleo de esa biblioteca deviene un gesto explícito: surge el deseo de mostrar la tramoya, de compartir esas imágenes que forman el acervo electivo del creador —el paso de una educación sentimental a una genealogía sentimental— en su propia materialidad, en su dimensión háptica. Es una biblioteca del cineasta que no funciona en base a las taxonomías positivistas del archivo, sino más bien con la libertad de la enciclopedia china borgiana y que permite pensar la imagen desde la imagen. Tampoco obedece al imperativo estratigráfico que dibuja una linealidad temporal que es a la vez huella y relato, sino que el tiempo se configura a partir de la relación de imágenes que se extraen de ese *continuum*; «Oh! Temps» nos advertía Godard en *El Libro de Imágenes* (Le Livre d'Image, 2018), pero las continuidades temporales

pueden surgir de esa discontinuidad de la biblioteca, tal como propone Christian Marclay en *The Clock* (2014); en definitiva, una imagen que busca hacer evidentes otras huellas y otros tiempos, ya no ontológicos, sino afectivos y selectivos.