

CoSMo

Comparative
Studies
in Modernism

N. 24 • 2024 | 2281-6658



FANTASTICO E IDEOLOGIA

edited by *Anna Boccuti,*
Alessandra Massoni
and *David Roas*



COMITATO DIRETTIVO**Direttore responsabile**

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino, Emerita

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Federico BERTONI, Università di Bologna

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Viorica PATEA, Universidad de Salamanca

Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain

Diego SAGLIA, Università di Parma

Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas

Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Remo CESERANI†, Stanford University

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

John R. O. GERY, University of New Orleans

Carlo GINZBURG, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Collège de France

Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Peter READ, University of Kent

Marie-Laure RYAN, Independent Scholar

Chiara SIMONIGH, Università di Torino

Massimiliano TORTORA, Università di Roma "La Sapienza"

Federico VERCELLONE, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Matteo BAFICO (Università di Torino), Raissa BARONI (Università di Torino), Anna BOCCUTI (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Davide GIANTI (Università di Torino), Alessandro GROSSO (Université Lumière Lyon 2), Iman HARCHICH (Università per Stranieri di Siena), Michela LO FEUDO (Università di Napoli "Federico II"), Chiara LOMBARDI (Università di Torino), Maria Stella LOMI (Università di Torino), Alberto MARTINENGO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Francesca QUEY (Université Paris 7), Cristiano RAGNI (Università di Verona), Marta ROMAGNOLI (Università di Bologna), Lorenza VALSANIA (Università di Torino), Valentina VIGNOTTO (Università di Padova)

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"

c/o Dipartimento di Studi Umanistici, Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino

centroartidellamodernita.itCONTATTISito web: www.ojs.unito.it/index.php/CoSMOe-mail: centrostudiartimodernita@gmail.com

© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

FANTASTICO E IDEOLOGIA

Edited by Anna Boccuti, Alessandra Massoni and David Roas

- 7 ANNA BOCCUTI
Le ideologie del fantastico
Un itinerario nelle letterature contemporanee
- FOCUS**
- 17 STEFANO LAZZARIN
Fantastico e ideologia
Due capitoli per la storia di un equivoco
- 39 MARIA JOÁO SIMÕES
Nuances fantastiques
L'idéologie (in)visible des villes imaginées par Rhys Hughes, Mélanie Fazi et Ana Teresa Pereira
- 53 RAQUEL ÁLVAREZ-ÁLVAREZ
Mères vampires et créatures hybrides
Reflets du féminisme contemporain et des interrogations transhumanistes
- 71 LUCY BELL
Post 9/11 Fears and the Latin American Fantastic
The Enemy Within, Scapegoats and Political Ideology in Samanta Schweblin's Distancia de Rescate
- 97 MARGHERITA CANNAVACCIUOLO
Paredes de piel
Enfermedad, ideología política y fantástico en "Pesadilla" de Julio Cortázar
- 111 STEFANIA DI CARLO
El encierro de Cervantes
El Quijote en la dramaturgia argentina de la dictadura y la posdictadura
- 129 LÍDIA CAROL GERONÈS
"El oro de Bizancio se fatiga en San Marcos"
Perucho y la reinención fantástica de la historia

143 CLAUDIA CABRERA ESPINOSA

La espada justiciera de lo fantástico

“Parabellum” y “El pacto”, de Juan Marsé

161 ERWIN SNAUWAERT

El encuentro entre lo fantástico y lo distópico en “La biblioteca fantasmal” de José María Merino

PERCORSI

179 ALBERTO SPADAFORA

Dispositivi schermici e frontiere metavisuali

Frost di Šarūnas Bartas

191 CARLO CACCIA

Dalla storia al mito, dalla parodia all’antiutopia

La fantascienza di Karel Čapek e di Aleksej Tolstoj

207 EDOARDO BALLETTA

“Si va e si torna insieme”

Pensar (más allá de) la catástrofe con Plop de R. Pinedo y Tejer la oscuridad de E. Monge



ANNA BOCCUTI

LE IDEOLOGIE DEL FANTASTICO

Un itinerario nelle letterature contemporanee

Questo numero raccoglie una selezione degli interventi presentati nel corso del V Congresso Internazionale *Visiones lo Fantástico*, svoltosi a Torino nel 2022 (29 giugno-1 luglio). Indubbiamente, molto si è scritto su ciascuno dei termini che suggerivamo allora come oggetto di riflessione e che proponiamo ora come Focus di questo numero: il fantastico e l'ideologia. L'ampiezza dei dibattiti che hanno coinvolto la mutevole definizione del fantastico (genere, modo, discorso, logica narrativa?), e ancor più la profonda (e inscindibile) relazione tra letteratura e ideologia – la cornice più ampia entro cui bisognerebbe leggere la questione che affrontiamo nel presente dossier – non possono essere riassunti, se non in modo lacunoso e superficiale, nello spazio limitato di un'introduzione. Pertanto, in questa occasione ci limiteremo a illustrare succintamente perché riteniamo che il modo fantastico sia indissolubilmente intrecciato con l'ideologia. Anzi, con *le* ideologie, poiché il testo fantastico si configura come il luogo di conflitto per antonomasia tra visioni del mondo antagoniste, concezioni del reale inconciliabili.

La preoccupazione all'origine del tema del congresso era la seguente: confutare il pregiudizio secondo cui il fantastico, tradizionalmente subordinato rispetto al realismo nella gerarchia dei generi "seri", sarebbe un genere d'evasione, ideologicamente tendente alla conservazione dell'ordine poiché indifferente alla realtà del contesto in cui si origina; per questo motivo invitavamo studiosi e studiose ad esplorare le innumerevoli connessioni del fantastico con la critica sociale, le tensioni e le paure dell'epoca contemporanea, gli usi politici del fantastico. Quel pregiudizio infatti, a nostro avviso, non solo non tiene conto del fatto che realismo e fantastico sono fortemente imbricati, ma sembra pure ignorare che la sovrapposizione tra ordine mimetico e ordine non mimetico, fra verosimile e inverosimile, è costitutiva del genere e – come già ricordava Irène Bessière – segnala in modo inequivocabile la presenza di linee di frattura nell'organizzazione apparentemente solida e razionale del reale:

Dans le champ d'une littérature de l'in vraisemblable et de l'antinomie – le fantastique –, le vraisemblable se définit comme un système fermé et fixé qui n'engendre plus ni signification ni conduites nouvelles, et qui rende le réel entièrement problématique [...]. Sa fréquente conclusion orthodoxe, que nous avons justifiée par des raisons d'équilibre narratif, n'infirmes pas cette révélation première de l'essentiel désordre. (Bessière 1974, 214-215)

L'irruzione dell'elemento fantastico interviene a trasgredire le regole di una realtà testuale che è identica alla nostra (suggerendo di conseguenza anche la fallibilità delle

leggi che regolano il mondo extratestuale). È proprio nell'organizzazione di questa realtà testuale – l'insieme dei codici, simboli, metafore e immagini che la costituiscono – e nei tropi e nelle figure della sua sovversione, che affiora più manifestamente il contenuto ideologico del fantastico.

Come è noto, la realtà testuale – nel fantastico, e nella letteratura tutta – è autonoma ma non indipendente dalla realtà extratestuale, di cui non è semplice specchio bensì rappresentazione. La realtà testuale in tal senso è sempre già attraversata da uno sguardo, da una visione del mondo che si costruisce secondo un'ideologia, così come la definisce il linguista olandese Van Dijk: “the socially shared beliefs that are associated with the characteristic properties of a group, such as their identity, their position in society, their interests and aims, their relations to other groups, their reproduction, and their natural environment” (1998, 12). Questi sistemi di credenze contrapposti, questi orizzonti di senso – e i principi su cui vengono edificati – svolgono un'azione modellizzante, la cui finalità, secondo Manuel Asensi, è “la práctica de una política normativa y obligatoria, y cuya estrategia consiste en presentarse como ‘naturales’” (Asensi 2011, 15). Se ogni testo letterario è necessariamente informato da costrutti ideologici, si può dire che nel sabotaggio dei sistemi testuali ‘naturali’ (ossia naturalizzanti) e nella messa in discussione delle convenzioni del reale così – come esse sono fissate da un ordine egemonico disciplinante –, il fantastico rivela pienamente il proprio potenziale programmaticamente ideologico. La lettura della funzione politica del fantastico che qui proponiamo integrerebbe una delle prime e più fortunate interpretazioni della valenza ideologica del genere, formulata in prospettiva post-marxista e psicoanalitica da Rosemary Jackson: secondo la studiosa inglese il fantastico, in linea con l'*Unheimlich* freudiano, è ciò che consente il ritorno del rimosso e con esso l'emersione “of the unseen of culture”; per questo motivo Jackson definisce il fantastico “the literature of subversion” (Jackson 1981). *E contrario*, proprio la marginalizzazione all'interno del sistema dei generi di cui dicevamo prima (che il fantastico condivide con un altro modo anti-mimetico, il comico-umoristico), sarebbe secondo Jackson una conferma della minaccia del principio sovversivo di cui il fantastico è latore.

Questa premessa costituisce il punto d'avvio per le letture del rapporto tra le ideologie e il fantastico affrontate nei saggi del Focus, quasi interamente dedicati alle finzioni della seconda metà del secolo XX e del XXI secolo. Tale dato cronologico ci appare rilevante, perché in questo periodo si assiste alla nascita di un fantastico massicciamente ibridato con altri generi non mimetici, tra cui la fantascienza, il meraviglioso, la letteratura d'anticipazione (di cui si occupano i saggi della sezione Percorsi), che costringono a una ridefinizione della nozione del genere, suscitando un nuovo fervore teorico: insolito, *inusual*, *weird*, *new weird*¹, sono tutte categorie di (più o meno) recente formulazione che

¹ Per approfondimenti, si vedano Alemany Bay 2019, Boccuti 2020, Bizzarri 2020.

vanno ad affiancare il fantastico nel tentativo di rappresentare la sempre più instabile realtà contemporanea.

Con un'accurata riflessione su nomenclature, tassonomie e nodi teorici del fantastico esordisce anche il saggio di Stefano Lazzarin, *Fantastico e ideologia. Due capitoli per la storia di un equivoco*, il cui nucleo è dedicato proprio a sviscerare il tema del dossier – il fantastico tra escapismo / *engagement* attraverso la lettura di un saggio di Giorgio Bárberi Squarotti, “Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940” (1984) e del romanzo di Giancarlo Buzzì, *Il senatore* (1958). Lazzarin illustra dettagliatamente due posizioni antitetiche: quella del critico, che riconduce la tendenza allegorica nel fantastico italiano degli anni Trenta e Quaranta alla dimensione esistenziale e metafisica, privandolo di un qualsiasi rimando alla circostanza politica entro cui si sviluppava e quindi depotenziandone la valenza politico-ideologica; e quella dello scrittore, che si serve invece del repertorio del fantastico ottocentesco per sviluppare una critica di tipo sociale e politica del sistema produttivo capitalistico, quale esempio magistrale di fantastico *engagé*. Sempre nell'ottica di un fantastico impegnato devono essere letti i fenomeni di fantasticizzazione, cioè di creazione dell'effetto fantastico, presenti sempre più frequentemente in funzione contestataria nei romanzi la cui componente predominante è di matrice realista (ad esempio *108 metri* di Alberto Prunetti).

La riflessione su come si struttura la dimensione ideologica ed etica sottesa al testo fantastico, che il lettore deve sapere intuire per realizzare le corrette inferenze interpretative, apre il saggio di Maria João Simões *Nuances fantastiques: l'idéologie (in)visible des villes imaginées par Rhys Hughes, Mélanie Fazi et Ana Teresa Pereira*, nel quale la studiosa si sofferma sull'opera delle tre narratrici considerando il sistema valoriale che si deduce dalla lettura di alcuni loro racconti: “Corneropolis” e “The City That Was Itself” di Hughes; “La cité travestie” di Fazi, et “A rua sem nome” di Pereira. In particolare, Simões si concentra sul ruolo svolto nella costituzione di tali sistemi dallo spazio fantastico urbano, riprendendo le teorizzazioni di García (2015) che nelle opere delle autrici studiate funge da agente della trasgressione fantastica e non solo da spazio inerte.

I saggi di Raquel Álvarez-Álvarez, Lucy Bell e Margherita Cannavacciuolo affondano, sebbene da prospettive diverse, nella dimensione politica e contestataria del fantastico, che si traduce nelle opere analizzate in strumento di questionamento e critica delle impalcature ideologiche che sorreggono i modelli di mondo della contemporaneità. Álvarez, in *Mères vampires et créatures hybrides, reflets du féminisme contemporain et des interrogations transhumanistes*, ripercorre le metamorfosi della figura del vampiro dal XVIII secolo in poi. In particolare, si dedica alla figura della vampira, esplorando la naturalizzazione che subisce in alcuni testi della cosiddetta *Bit-Lit*, termine quest'ultimo

derivato dalla contrazione della vocabolo inglese *bite* e della parola "littérature", coniato dalla casa editrice francese Bragelonne che si è dedicata alla divulgazione di un tipo di finzione vampirica nata negli Stati Uniti negli anni Novanta. Nella *Bit-Lit* assistiamo a un rovesciamento degli attributi tipici del vampiro, che viene ora trasformato in una vampira, e può persino diventare madre. Álvarez esplora il significato di tale metamorfosi naturalizzante alla luce del femminismo della terza ondata. La studiosa mette in relazione la capacità di procreare di questa ibrida creatura *Bit-Lit* (metà vampira, metà umana) con la dimensione transumanista che essa suggerisce, attualizzando così il mito della vita eterna del vampiro tradizionale ma collegandolo alle rivendicazioni di emancipazione e di controllo del corpo femminile proprie del femminismo contemporaneo.

L'articolazione tra genere, crisi ambientale ed estrattivismo è al centro della lettura di Bell, *Post 9/11 Fears and the Latin American Fantastic. The Enemy Within, Scapegoats and Political Ideology in Samanta Schweblin's Distancia de Rescate*. La densa introduzione, dedicata ai processi di rarefazione del reale e di "radical uncertainty" nell'esperienza del mondo seguiti all'attentato alle Twin Towers dell'11 settembre 2001, e la rassegna della vasta letteratura che riflette sull'intersezione tra estetica e politica nonché sulle molteplici modalità del fantastico contemporaneo, costituiscono la cornice teorica entro cui Bell inserisce la nouvelle "agro-tóxica" (Loría Araujo 2023) della scrittrice argentina Samanta Schweblin. Bell propone di intendere *Distancia de rescate* come la parodia di un testo fondante del fantastico d'invasione, "Casa tomada" (*Bestiario*, 1951) di Julio Cortázar: alla casa rifugio del racconto dello scrittore argentino subentrano le case straniate di Schweblin, all'interno delle quali non è possibile trovare riparo dalle sostanze tossiche che hanno contaminato sia i campi circostanti, sia il corpo dei protagonisti. La tesi dell'autrice è suggestiva e convincente: "the idea that the Other – both as a physical Other and as a harbinger of the death of the Self – could attack us at any time, from any place, and from *within*. The human body, then, becomes another "casa tomada", another invaded home, another precarious site of unknown, unfathomable Otherness".

La dimensione politica della letteratura di Cortázar – più apertamente *engagé* soprattutto a partire dal 1962, anno in cui compie il viaggio nella Cuba post-rivoluzionaria che ne determina l'adesione alla causa latinoamericana – viene affrontata da Margherita Cannavacciuolo attraverso l'analisi del racconto "Pesadillas" (*Deshoras* 1982), incentrato sulla relazione corpo-malattia-dittatura. Come spiega l'autrice, il saggio propone una riflessione sulla costruzione ideologica del fantastico da una prospettiva che incrocia la malattia individuale e quella sociale, istituendo un parallelismo tra la condizione di sonno perpetuo – e quindi disfunzionale – da cui è affetta la protagonista, e la situazione di paralisi sociale in cui versava la società argentina durante la dittatura militare del generale Videla. Anche in questo racconto, secondo Cannavacciuolo, assistiamo a una invasione: quella del corpo di Mecha, la protagonista,

che si dice “*invadida por esa otra cosa*” (Cortázar 2015 [1982], 516-517) proveniente dal sonno. Una delle riflessioni portanti del racconto riguarda proprio il ruolo del corpo nella costituzione del fantastico cortazariano: secondo l’autrice, il corpo diventa un’istanza di mediazione tra il livello ontologico e l’elemento fantastico che interviene a sovvertirlo; il corpo si trasforma dunque il luogo liminale nel quale si verifica lo scontro costitutivo del fantastico tra i due ordini inconciliabili.

Il saggio di Stefania Di Carlo, *El encierro de Cervantes: el Quijote en la dramaturgia argentina de la dictadura y la posdictadura* continua la riflessione sul modo fantastico come generatore di un discorso e di un immaginario alternativi al terrore e all’orrore propri del contesto dittatoriale. Di Carlo analizza in particolare tre *pièce* teatrali – *El acompañamiento* (1981) di Carlos Gorostiza, *¡Ladran, Che!* (1994) di Carlos Alsina e *La razón blindada* (2005) di Arístides Vargas – nelle quali la dimensione fantastica viene veicolata attraverso la figura emblematica del Don Quijote di Cervantes, che cominciò a scrivere il romanzo dedicato al leggendario *hidalgo* proprio durante gli anni di prigionia. Don Quijote assurge quindi in queste *pièce* a emblema di speranza e soprattutto di libertà, tema portante di queste opere così fortemente legate all’esperienza della detenzione. Il fantastico rivela qui la propria valenza pienamente politica, dal momento che si costituisce, dunque, quasi come una replica letteraria alla realtà extratestuale, svolgendo molteplici funzioni: normalizzare l’orrore vissuto durante gli anni della dittatura, offrirne un racconto sopportabile proprio grazie al distanziamento emotivo che permette il ricorso all’irrealtà e, infine, ricordare la possibilità di un divenire utopico, evocato per l’appunto dalle trasposizioni del mito quiijotesco.

L’intreccio tra fantastico, fantasia ed evasione (metaforica e letterale) trattato nell’articolo di Di Carlo è presente anche nel saggio di Lúdia Carol Geronès, “*El oro de Bizancio se fatiga en San Marcos*”: *Perucho y la reinención fantástica de la Historia*. Il fantastico qui deve intendersi infatti più che come una frattura del reale – come lo abbiamo definito nell’introduzione – come una fantasia che interviene a modificare il passato, riscrivendo a proprio piacimento attraverso citazioni erudite, trascrizioni di documenti, anacronismi, intonazione ironica, una storia apocrifa fittizia che si reinventa a partire dal presente: nei testi analizzati da Geronès oggetto privilegiato di questa reinvenzione è la città di Venezia. Secondo l’autrice, questa operazione deriverebbe dalla volontà di sfuggire a una concezione troppo materialista e riduttiva della storia, alla maniera di Calvino, scrittore molto caro a Perucho.

Si mantiene sull’intersezione tra fantastico e Storia anche il saggio di Claudia Cabrera Espinosa, *La espada justiciera de lo fantástico: “Parabellum” y “El pacto”, de Juan Marsé*. L’autrice analizza due racconti dello scrittore catalano – assai noto per la sua produzione romanzesca di tipo realista – nei quali viene tematizzato – e condannato, attraverso il ricorso al fantastico – un fenomeno comune in un momento cruciale della storia di

Spagna la Transizione Democratica: il tentativo, da parte di alcuni politici, di nascondere la propria vicinanza al franchismo. Sia in “Parabellum”, sia in “El Pacto” (forse allusione al cosiddetto “Pacto de olvido” o “Pacto del silencio”, promulgato dalla Legge di Amnistia del 1977, anno in cui vengono pubblicati tutti e due i racconti), il fantastico si presenta come un evento soprannaturale che interviene a castigare i protagonisti per aver tentato di riscrivere i propri ricordi e quindi il passato: a questo rimanderebbe la “*espada justiciera*” del titolo, evocata per scongiurare qualsiasi tentativo di costruzione di passato apocrifo.

Chiude il Focus il saggio di Erwin Snauwaert, *El encuentro entre lo fantástico y lo distópico en “La biblioteca fantasmal” de José María Merino*. A partire dalla distinzione tra fantastico di discorso e fantastico di percezione, Snauwaert analizza un racconto della raccolta *Noticias del Antropoceno* (2021), soffermandosi sull’intersezione tra effetto fantastico e tematica distopica. L’effetto di minacciosa anticipazione del genere distopico, che tradizionalmente esibisce le proprie preoccupazioni socioculturali, nel racconto “La biblioteca fantasmal” viene ulteriormente potenziato dalla trasgressione fantastica, che imprime un’accelerazione della catastrofe annunciata nel racconto.

I tre saggi della sezione Percorsi proseguono idealmente l’itinerario tracciato dai contributi del Focus, spostandosi però in territori limitrofi a quelli del fantastico. Alberto Spadafora, nel saggio *Dispositivi schermici e frontiere metavisuali. Frost di Šarūnas Bartas*, analizza il ruolo svolto dai dispositivi schermici nel lungometraggio del regista lituano Bartas, il quale ha filmato l’itinerario del proprio viaggio da Vilnius fino all’Ucraina orientale, durato ben tre mesi. Bartas si è avvalso di schermi di varia natura (volti umani, parabrezza, specchi retrovisori, finestre YouTube, fotocamere di telefoni cellulari, riprese col drone o sequenze di montaggio di filmati di repertorio e di scatti) che, come sostiene efficacemente Spadafora, si costituiscono come frontiere visuali che consentono di sottolineare le tensioni culturali, spaziali, sociali rivolte verso la tragica situazione ucraina. La sua lettura integra felicemente funzione estetica ed etica, dando centralità all’incessante riposizionamento delle frontiere visive.

Il contributo di Carlo Caccia, *Dalla storia al mito, dalla parodia all’antiutopia. La fantascienza di Karel Čapek e di Aleksej Tolstoj* vira invece sulla letteratura fantascientifica popolare degli anni Venti, e analizza i romanzi di Karel Čapek *Továrna na absolutno* e *Aèlita*, di Aleksej Tolstoj. Caccia intende far emergere il modo con cui entrambe le opere rappresentano artisticamente in chiave parodico-allegorica ed antiutopica la Storia europea, e si propone di ricondurre tali narrazioni entro le poetiche moderniste degli anni Venti, che problematizzavano la perdita della totalità storica.

A chiusura del numero, il saggio di Edoardo Balletta “*Si va e si torna insieme*”. *Pensar (más allá de) la catástrofe con Plop de R. Pinedo y Tejer la oscuridad de E. Monge* propone una lettura eterodossa del concetto di catastrofe così come esso viene presentato nella

letteratura distopica e post-apocalittica: Balletta sostiene infatti che l'idea secondo cui la fine del mondo provocherebbe la dissoluzione dello Stato, il ritorno alla barbarie primigenia e il trionfo di una natura umana egoista e sanguinaria, sia frutto di una costruzione culturale del divenire storico, pensata a partire dall'evoluzionismo e dal progressismo. Lo studioso suggerisce invece di immaginare che dopo la catastrofe possa crearsi una nuova dimensione comunitaria e solidale, alternativa al realismo capitalista fisheriano; il saggio compara queste due visioni divergenti della catastrofe attraverso le rappresentazioni che ne offrono due romanzi latinoamericani: *Plop*, di Rafael Pinedo (2004), e *Tejer la oscuridad* (2020), di Emiliano Monge.

La natura eterogenea dei contributi raccolti in questo numero ci sembra esemplare della ricchezza degli itinerari che si possono compiere attraverso i vasti e variegati territori del fantastico, della fantascienza, della distopia e delle altre letterature non mimetiche che, come speriamo di essere riusciti a mostrare, si rivelano – a un'analisi più attenta e scevra di pregiudizi – fortemente intrise di istanze ideologiche e politiche: esse costituiscono dunque un invito a sovvertire anche il nostro modo di leggere, conoscere, abitare i mondi – della realtà e della finzione.

BIBLIOGRAFIA

- ALEMANY BAY, C. 2019. “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”. In N. Álvarez Méndez, A. Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. 307-324. Madrid: Visor Libro.
- ASENSI, M. 2011. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- BESSIÈRE, I. 1974. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.
- BIZZARRI, G. 2020. “‘New Weird from the New World’: escrituras de la rareza en América Latina (1990-2020). Introducción”. *Orillas*, 9. s/p.
- BOCCUTI, A. 2020. “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de géneros?”. *Orillas*, 9. s/p.
- CORTÁZAR, J. 2015 [1982]. “Pesadilla”. En *Deshoras, Cuentos Completos*, vol. II, 515-522. Madrid: Alfaguara.
- GARCIA, P. 2015. *Space and Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. New York and London: Routledge.
- JACKSON, R. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Methuen.
- LORIA ARAUJO, D. 2023, “Caracterización de lo fantástico vegetal en la novela agrotóxica”. *Brumal*, 11/1: 127: 144.
- VAN DIJK T., 1998. *Ideology. A multidisciplinary approach*. London: Sage.

FOCUS





STEFANO LAZZARIN

FANTASTICO E IDEOLOGIA

Due capitoli per la storia di un equivoco

ABSTRACT: For decades, Italian critics have regarded the fantastic as the disengaged and escapist genre par excellence. This article investigates two episodes in this long history: a critic's essay and a writer's novel. While the critic, Giorgio Bàrberi Squarotti, belongs to the group of interpreters who consider the fantastic a form of escapism without an authentic grip on reality, the writer, Giancarlo Buzzì, in his novel *Il senatore* (*The Senator*) shows how the fantastic can become an effective instrument of ideological critique of the capitalist and industrial system.

KEYWORDS: Fantastic; Ideology; Fantastic Genre in Italy; Giorgio Bàrberi Squarotti; Giancarlo Buzzì; Industrial Novel.

1. *Cruces* della teoria del fantastico

Fantastico, ideologia: pronunciate una dopo l'altra, queste due parole disegnano una di quelle opposizioni categoriali, anzi vere e proprie dicotomie, che sono frequenti nella teoria del fantastico letterario, e che di quella teoria costituiscono altrettante *cruces* irrisolte. Tali luoghi problematici della teoria del fantastico letterario si collocano ai piani più diversi della riflessione, come possiamo dedurre dall'elenco disordinato che segue:

a) Ottocento/Novecento: ovvero, della difficoltà di costruire un modello teorico che possa rendere conto al tempo stesso della tradizione ottocentesca ("classica") del fantastico e della sua persistenza o risorgenza novecentesca ("post-classica" o, come mi è capitato di definirla in passato, "manierista": Lazzarin 2008a).

b) Gotico/fantastico: la stessa cosa del punto precedente, ma a livello di generi storici e teorici. Generi storici: dobbiamo pensare il romanzo gotico – genere storico essenzialmente anglosassone, la cui fioritura si colloca nel periodo 1764-1824 – e il racconto fantastico – altro genere storico, fiorito nell'Ottocento e poi, ma con trasformazioni considerevoli, nelle epoche successive – come un unico tipo di letteratura, e se sì, in che modo? Detto altrimenti: ha un senso, è teoricamente possibile, e proficuo, discutere di letteratura del soprannaturale collocando (poniamo) *The Mysteries of Udolpho* e "La Vénus d'Ille" nella stessa rubrica, e magari aggiungendo al catalogo il *Dracula* di Bram Stoker (cioè un romanzo pubblicato al di fuori del periodo del gotico

classico, e che dunque dovremmo ascrivere al fantastico, o forse – creando un ulteriore ente teorico – definire “gotico attardato”, classificarlo insomma in una letteratura gotica intesa non più in senso rigorosamente storico ma tipologico)? Detto ancora in altri termini: conviene o no postulare un genere teorico che potremmo chiamare “letteratura del soprannaturale” e che comprenderebbe i due generi storici “romanzo gotico” e “racconto fantastico”? è una mossa strategicamente efficace o impropria e ridondante?

c) Moderno/postmoderno: la frattura epocale che vari studiosi hanno individuato nella letteratura novecentesca, all'altezza degli anni Cinquanta,¹ costituisce un fatto pertinente – e, di nuovo, teoricamente produttivo – anche per quanto riguarda la letteratura fantastica? E dunque: esiste una letteratura fantastica di età moderna e una di età postmoderna? Ha un senso cercare di distinguerle,² e come riuscirci senza cadere in (troppo numerose) aporie teoriche?

d) Inclusivo/esclusivo: è più feconda una definizione ristretta ed esigente della letteratura fantastica oppure una ampia e accogliente? quella che tende a escludere ogni testo che non risponda a una serie di criteri rigorosi di appartenenza oppure quella che dilata il canone del fantastico fino a includervi il fiabesco, la fantascienza, il *fantasy*, l'horror, l'avventura, l'utopia, ecc.? E sono più attendibili i teorici “esclusivi” – che lavorano su un sistema complesso di categorie generico-modali, come ha fatto nel suo celebre libro Tzvetan Todorov (1970) e come ha fatto dopo di lui, in Italia e tanto per ricordare soltanto un esempio, Lucio Lugnani (1983a e 1983b) – oppure i teorici “inclusivi” – che alle cinque categorie di Todorov e Lugnani preferiscono una dicotomia vastissima e un po' annacquata, quella tra “realistico” e “fantastico”, inteso quest'ultimo come “non-realistico”, “anti-mimetico”, e simili?

e) Genere/modo: questa dicotomia è gerarchicamente subordinata alla precedente: una volta che si sia deciso che il fantastico è un “tipo” di letteratura – e non, come pure è stato affermato da non pochi studiosi, un sentimento, un impulso, un'attività della mente umana – quale statuto teorico gli andrà accordato? Nella tassonomia del sistema letterario, in quale casella andrà rubricato? Si tratta forse di un genere letterario, come si è pensato per lungo tempo sulla scia dei teorici di lingua e cultura francese,³ oppure di un super-genere, come hanno sostenuto alcuni,⁴ o perfino di un modo letterario, come è

¹ È l'ipotesi, fra gli altri, di Ceserani 1997. Remo Ceserani è l'autore anche di un volume dedicato al fantastico (1996), in cui applica per l'appunto quell'ipotesi storiografica alla letteratura che qui ci interessa.

² Ha provato a farlo lo stesso Ceserani, almeno in un paio di occasioni (2008 e 2015).

³ Gli “esclusivi” di cui sopra: per esempio Roger Caillois, Louis Vax e Tzvetan Todorov, ma anche Pierre-Georges Castex e il belga di espressione francese Jacques Finné.

⁴ Così ad esempio, in Italia, Neuro Bonifazi: “Lontani dal considerare il *fantastico* un genere precario e evanescente, siamo propensi a intenderlo come una categoria generale, un supergenere, un tipo di discorso, che qualifica molti dei generi tradizionali (narrativa, dramma) e si estende a più di un'arte (letteratura, pittura, cinema)” (1982, 56-57).

stato avanzato da altri ancora, questa volta sulla base di coordinate teoriche di derivazione anglosassone?⁵

f) *Fantastique/fantastic, fantasy, gothic, weird*, ecc.: l'attrito fra il termine francese e quelli inglesi, che sempre più spesso lo sostituiscono nel dibattito italiano, può essere interpretato come il riflesso, nella teoria del fantastico letterario, della contrapposizione – al tempo stesso linguistica, culturale, filosofica, ma anche storico-politica – fra mondo anglosassone e mondo francese. Esistono in effetti, ne sono convinto, due principalissime “scuole teoriche”, per l'appunto di matrice francese e anglosassone, che divergono radicalmente nel modo di considerare la letteratura fantastica.⁶ Sarebbe importante che critici e teorici, adoperando le parole menzionate sopra, fossero consapevoli di tale generalissima, e pre-esistente, contrapposizione; questo però non accade spesso, anzi quasi mai: le parole inglesi da me ricordate risultano oggi correntemente impiegate dai critici di espressione italiana per designare la “letteratura fantastica” e le sue immediate adiacenze, senza alcuna reale problematizzazione del loro significato. Nessuno o quasi si chiede se questi termini designino le stesse realtà testuali oppure differiscano sensibilmente sul piano del significato; né ci si chiede se valga la pena di usarli come sinonimi – magari più *à la page* – del termine francese *fantastique*, in favore del quale milita la lunghissima tradizione teorica di lingua francese (che non comincia, come si dice di solito, da Todorov e dai suoi predecessori, ma da scrittori e critici dell'Ottocento francese, almeno dagli anni Trenta in poi).⁷ *Fantastic* (che è un magnifico *faux ami*, visto che il suo significato diverge in modo irrimediabile dall'equivalente vocabolo francese), *fantasy, gothic, weird* sono termini che portano inevitabilmente con sé – ricordiamo l'avvertimento di Michail Bachtin: nessuna parola è mai del tutto innocente, primigenia – l'eredità della lingua e della cultura che li hanno ingenerati: utilizzarli come sinonimi di *fantastique* è operazione impropria e rischiosa. Per fare soltanto un paio di esempi, ci si deve chiedere: è del tutto equivalente parlare di letteratura fantastica o gotica italiana, usando cioè i corrispettivi italiani, rispettivamente, del francese *fantastique* e dell'inglese *gothic*? E ha un senso utilizzare il termine *weird* – come sempre più spesso si fa in Italia – per descrivere la letteratura ipercontemporanea della penisola?⁸ o non sarebbe più pertinente, magari, continuare a utilizzare una parola già collaudata, che ha dimostrato in tal senso la sua esattezza teorica e che, per di più, appartiene alla tradizione linguistica e

⁵ In Italia, a definire per primo il fantastico come un modo letterario – con riferimento alla teoria dei modi di Northrop Frye – è stato Remo Ceserani, nel suo libro del 1996 già menzionato.

⁶ Sulle due “scuole del fantastico” si veda Lazzarin 2005.

⁷ Per esempio Nodier e Gautier (e con lui tutto il gruppo di scrittori della *Revue de Paris*), più tardi Nerval, Mérimée e Hugo, più tardi ancora Maupassant e Barbey d'Aureville, senza dimenticare gli “insospettabili” Musset, Balzac, Baudelaire, Flaubert: gli esempi da menzionare sarebbero legione.

⁸ Cfr. in proposito Lazzarin 2022. Del *weird* ha recentemente parlato anche Gabriele Bizzarri (2023), ma in rapporto alla letteratura ipercontemporanea ispano-americana.

culturale italiana (e sia pure, nel campo specifico, come calco dal francese), come per l'appunto la parola fantastico?

Ognuno potrà completare agevolmente l'elenco che precede, scovando altre dicotomie, altre *crucis* che io, qui, ho dimenticato di citare; analogamente, è superfluo dirlo, ognuno potrà optare per l'una o l'altra soluzione del dilemma, e insomma sciogliere l'antinomia, dissolvere la *crux*, secondo le proprie convinzioni e la propria conoscenza dei testi e delle tradizioni letterarie, linguistiche, culturali. Per quanto mi riguarda, finora mi sono limitato a *nominare*; nel seguito del mio discorso cercherò di *illustrare*, sia pur brevemente, un'altra coppia oppositiva, prescelta perché costituisce un crocevia verso il quale convergono – e nel quale si incontrano – non pochi destini della letteratura italiana.

2. Escapismo/*engagement*

Alludo all'opposizione escapismo/*engagement*, che potremmo presentare anche nel modo seguente: fantastico *versus* impegno, soprannaturale *versus* dimensione politica, *engagée* della letteratura. Come se i due termini dell'opposizione fossero vicendevolmente esclusivi, né si potesse concepire letteratura fantastica o di argomento soprannaturale che non fosse escapistica; come se fantastico e fuga dal reale fossero sinonimi, e la dimensione impegnata della letteratura andasse collocata altrove, preferibilmente agli antipodi...

In effetti, nella tradizione teorica non c'è ombra di dubbio: il versante del fantastico più spesso e più a fondo esplorato è quello narrativo, retorico, formale; solo a partire da una certa epoca ci si interessa ai contenuti politici e sociali della letteratura fantastica. Il fatto che le cose siano andate in questo modo – che cioè ben più numerose siano le analisi formali e retoriche del fantastico rispetto alle sue analisi ideologiche – rappresenta già, di per sé, un indizio: per lungo tempo, gli studiosi sono stati alquanto restii a riconoscere a questo tipo di letteratura la facoltà di esercitare una qualsivoglia critica di matrice ideologica; ciò per varie ragioni e per una principalissima: il fantastico veniva concepito come alternativo al realistico, ignorando la matrice rigorosamente realistica – quel “piede nel mondo reale” di cui parla Théophile Gautier in un suo splendido saggio hoffmanniano del 1836⁹ – della maggior parte dei testi fantastici (e di tutti i migliori). Il dibattito fra coloro che concepiscono il fantastico come forma d'evasione o lo accusano d'essere escapistica e coloro che, invece, lo definiscono come fondamentalmente sovversivo è, per l'appunto, un fatto relativamente recente, sebbene abbia fatto versare, dalle sue prossime origini a oggi, i canonici fiumi d'inchiostro.

⁹ Cfr. Gautier 1836, 134: “le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées; il a toujours un pied dans le monde réel”.

Escapismo/*engagement*, dunque: se dovessimo ricostruire la storia di questo equivoco avremmo soltanto l'imbarazzo della scelta. Qualunque frequentatore non occasionale della letteratura fantastica saprà ritrovare nella propria memoria numerosi esempi di sottovalutazione, fraintendimento, e fino al disprezzo e alla condanna ideologica di testi fantastici o collocati nei dintorni del fantastico: disprezzo, fraintendimento e sottovalutazione che scaturiscono dal disimpegno ideologico che si riteneva o si ritiene connaturato al genere in questione. Data l'abbondanza dei materiali, e lo spazio per definizione limitato di un saggio su rivista, ho deciso in questa sede di analizzare due soli esempi: il saggio di un critico e il romanzo di uno scrittore.

Il critico appartiene al novero degli "escapisti del fantastico" (se mi si passa questa brutta e però comoda etichetta). È un esempio che scelgo per varie ragioni: perché, nella sua limpidezza, permette di cogliere tutta la complessità del problema; perché si tratta di un interprete particolarmente raffinato, il che dimostra come anche lettori acuti e consapevoli possano essere vittima dell'equivoco di cui ci occupiamo; e perché è un esempio che riguarda la letteratura fantastica italiana del Novecento, cioè il campo di studi in cui mi sento maggiormente a mio agio. Potrei aggiungere un'ultima ragione della mia scelta: si tratta di uno studioso torinese, che all'Università di Torino si è formato e ha poi lavorato per decenni – e proprio in quella università, nei giorni dal 29 giugno al primo luglio 2022, si è svolto il V Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico, sul tema *Fantastico e ideologia*, che è all'origine del presente contributo. Insomma, per così dire, giochiamo in casa: ci occuperemo di una "gloria locale" (del tutto meritata). Mi riferisco a Giorgio Bàrberi Squarotti e a uno dei primissimi saggi di portata complessiva sulla tradizione del fantastico italiano: quello che il critico pubblica nel 1984 con il titolo "Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940", e riprende nel 1987, in forma pressoché identica, con il titolo "Invenzione e allegoria: il 'fantastico' degli anni Trenta".¹⁰

3. Un caso esemplare: il "fantastico allegorico" di Bàrberi Squarotti

Saggio importante, quello di Bàrberi Squarotti: per l'appunto fra i primi a delineare una visione d'insieme della tradizione fantastica del Novecento italiano. Ma si tratta di una visione parziale: sugli ottant'anni a sua disposizione, il critico ne ritaglia una decina o poco più, quelli del "fantastico" degli anni Trenta, anche se poi nel saggio si nominano e analizzano pure testi degli anni Quaranta; un canone ristretto insomma, il che non

¹⁰ Cfr. rispettivamente Bàrberi Squarotti 1984, e il saggio "Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940", in Bàrberi Squarotti 1987, 208-241. Le mie citazioni verranno dalla prima edizione, ma data la sua difficile reperibilità fornirò anche, per comodità del lettore, i numeri di pagina dell'edizione più recente.

manca di avere qualche ricaduta anche sul modello teorico proposto da Bàrberi Squarotti.

Secondo il critico, le caratteristiche fondamentali del fantastico italiano sarebbero tre. La prima è la dimensione intrinsecamente allegorica: “il problema della letteratura ‘fantastica’ degli anni Trenta si propone [...] come quello di una scelta dell’allegoricità in opposizione alle forme di derivazione verista o di rinnovata ricerca neorealista, reputate come troppo deboli e inadeguate a manifestare ed esprimere il senso oppressivo di angoscia e di sospesa attesa di distruzione, di sfacelo, di morte, di esplosione di disumanità, che percorre la nostra letteratura prima della seconda guerra mondiale” (1984, 17; cfr. 1987, 208). Per tradurre l’angoscia dell’*entre-deux-guerres*, il fantastico non può far altro che servirsi di forme “allegoriche”; ma ciò non in ossequio alla difficile contingenza storica – il regime mussoliniano, la censura fascista, il MinCulPop ... – bensì proprio per l’usura senza rimedio delle forme “naturalistiche”: i contenuti della letteratura sono “allegorizzati in quanto la dichiarazione immediata non ne è possibile, perché diversamente inattuale, scandalosa, assurda, insensata di fronte alla logica e alle convenzioni della società e della storia contemporanee, ovvero perché si tratta di situazioni e di momenti primari della vita o della coscienza, [...] che non possono essere [...] [espressi in] un discorso di grado normale, espositivo, verosimile” (1984, 18; cfr. 1987, 209). E più chiaramente: “il fantastico della narrativa degli anni fra il 1930 e la seconda guerra mondiale non ha legami diretti con la situazione politica del fascismo: l’allegoria, cioè, non dipende dalla necessità di un parlare esopico, che sfugga al controllo della censura. Ogni tentazione sociologica porterebbe, a questo proposito, del tutto fuori strada” (1984, 18; cfr. 1987, 209). Ora, questa posizione di Bàrberi Squarotti a me sembra molto discutibile. Basterà dire che *Il deserto dei Tartari* (1940) – il testo chiave del fantastico italiano degli anni Trenta e Quaranta secondo lo stesso Bàrberi Squarotti – doveva uscire con il titolo *La fortezza*, che fu cambiato per non dare al pubblico l’impressione che il romanzo volesse alludere alla guerra, e dunque alla situazione dell’Europa contemporanea: non è forse questa una prova del fatto che l’opera si prestava a una lettura in chiave ideologica, che quelle forme allegoriche dipendevano quindi non dall’usura delle forme naturalistiche bensì proprio dalla necessità di travestire un messaggio pericoloso per il regime come per l’autore del romanzo (anche se in due sensi diversi)? “Le opere di Buzzati, Morovich, Landolfi, Moravia, ecc., non hanno proprio nessun diretto rapporto con intenzioni o proposte di carattere politico, in alternativa o in opposizione rispetto al fascismo”, scrive ancora, perentoriamente, Bàrberi Squarotti (1984, 18; cfr. 1987, 209): questo sarà magari vero se con l’espressione “diretto rapporto con intenzioni o proposte di carattere politico” si vuol designare il romanzo a tesi, o il romanzo-*pamphlet*, alla Malaparte per intenderci (penso alla *Rivolta dei santi maledetti*, che però esce all’inizio degli anni Venti, nel 1921 per la precisione); ma se recidessimo il cordone ombelicale che lega la letteratura fantastica italiana degli anni Trenta e Quaranta

alla situazione storico-politica del Ventennio, faremmo parecchia fatica a spiegare perché sempre *Il deserto dei Tartari* sia stato sottoposto, prima della sua pubblicazione nel 1940, a un'accurata revisione, destinata fra l'altro a mutare l'uso del "lei" in quello fascista del "voi" ... Un dettaglio? Se lo è, si tratta però di un dettaglio molto significativo.

Secondo elemento fondante del fantastico italiano quale lo descrive Bàrberi Squarotti: l'allegoria che ne costituisce il cuore pulsante è metastorica o addirittura metafisica, e al tempo stesso appare radicata nella situazione storica dell'epoca: "L'allegoricità [del fantastico italiano va intesa] come rappresentazione di un evento metastorico, mitico, che, però, in tanto è accolto e narrato in quanto costituisce un *esempio* significativo per illustrare e chiarire la condizione dell'uomo storico, nel momento in cui la narrazione è proposta" (1984, 17; cfr. 1987, 208). E dunque – siamo al terzo elemento di cui sopra – le narrazioni "fantastiche" italiane degli anni Trenta e Quaranta hanno un carattere che, per mancanza di un vocabolo migliore, vorrei chiamare "anti-mimetico": in effetti, nella sua descrizione di queste opere Bàrberi Squarotti passa agevolmente dall'allegoria alla favola, al sogno, all'invenzione, al mito, alla fantasticheria, alla "fantasia", alla "visionarietà" (1984, rispettivamente 30 e 37; cfr. 1987, rispettivamente 221 e 228); tutte queste gli paiono, sostanzialmente, altrettante forme "non realistiche", anti-mimetiche appunto: e perciò declinazioni di un fantastico multiforme e proteico.

Ci sarebbe molto da aggiungere sulla proposta teorica e storiografica di Bàrberi Squarotti, della quale mi sono limitato, qui, a riassumere quel che mi interessava.¹¹ L'essenziale però è questo: il fantastico "alla Bàrberi Squarotti" non è composto di storia, politica e ideologia, ma di allegoria, metafisica e angoscia; è un fantastico che rimanda ad altro, dove il soprannaturale¹² non vale in funzione della perplessità epistemologica che suscitava nel racconto classico, ma accenna insistentemente ad altri percorsi di significazione; e questo *altro*, questi percorsi di significazione alternativi, non sono *mai* di natura politica o ideologica, per quanto numerosi possano essere gli indizi in tal senso reperibili all'interno dei testi (o gli indizi che appartengono alla loro storia paratestuale ed editoriale, come si è visto). Presentando i narratori fantastici italiani degli anni Trenta e Quaranta, Bàrberi Squarotti sottolinea sistematicamente – ed è quasi un lapsus rivelatore – la loro distanza dal "vero" fantastico (leggere: quello canonico della tradizione classica), che viene rimpiazzato da un pervasivo codice allegorico-simbolico. Il racconto fantastico del tipo tradizionale risulterebbe, in Buzzati, Moravia, Landolfi e Morovich, del tutto minoritario: così, alcuni racconti dei *Sogni del pigro* non sono affatto

¹¹ Una più ampia discussione di questo saggio di Bàrberi Squarotti si può trovare in Lazzarin *et alii* 2016, 164-167.

¹² Bàrberi Squarotti allude alla "struttura del fantastico, come sfruttamento dello spazio dell'invenzione che cresce al di sopra della realtà consueta e normale o ne rappresenta un'alternativa più o meno totale" (1984, 21; cfr. 1987, 212).

fantastici, gli altri “non vanno al di là della bizzarria alquanto superficiale, del gioco quasi mondano” (1984, 21; cfr. 1987, 212); Morovich capovolge le “premesse di angoscia e di terrore legate alla presentazione dei fantasmi e della morte per arrivare alla battuta, al gioco, alla buffoneria nella quale la logica dell’orrore risulta spezzata dall’urto contro il banale e il quotidiano” (1984, 24; cfr. 1987, 216); perfino “[i]l fantastico di Buzzati [...] è in funzione del progetto allegorico [dello scrittore], [...] di carattere esistenziale” (1984, 48; cfr. 1987, 239-240): l’intento dello scrittore bellunese, “anche quando il suo racconto si svolge fra apparizioni misteriose, personaggi vestiti di nero, fantasmi, [...] è un altro, cioè [...] quello di presentare una serie di allegorie del tema esistenziale del comportamento di fronte alla prova decisiva e suprema della vita e, in particolare, di fronte alla morte. [...] Ciò che distingue Buzzati è l’uso del fantastico come una sorta di linguaggio o, meglio, una retorica, che tende a comunicare in modo particolarmente efficace e suaso la drammaticità della condizione esistenziale dell’uomo sulla terra” (1984, 47-48; cfr. 1987, 239). Conclusivamente, il fantastico degli anni Trenta “è [...] il linguaggio [...] dell’allegoria esistenziale” (1984, 48; cfr. 1987, 240): dove, per inciso, si vede come Bàrberi Squarotti stia descrivendo testi allegorici, molto più che fantastici. Ma per Bàrberi Squarotti questi testi degli anni Trenta e Quaranta non sono *mai*, ripeto, allegorie del politico o dell’ideologico: sono invece, come il critico scrive per ben due volte in riferimento a Buzzati – che costituisce, dicevo, il fulcro del suo canone –, delle *allegorie esistenziali*.¹³

A Bàrberi Squarotti, che dichiara non pertinente ogni tentativo di ricondurre la letteratura fantastica a necessità e scopi di natura ideologica, risponderà una decina d’anni dopo – peraltro, stranamente, senza citarlo – Luigi Fontanella, in un saggio dedicato a uno degli autori del critico torinese: Moravia. Per Fontanella, il “surrealismo atipico” (1993, 64) di Moravia consisterebbe proprio nella necessità di servirsi del fantastico, e degli altri generi o tipi di discorso che risultano ibridati nei racconti del periodo bellico, per eludere la vigilanza del regime:

Moravia scrive questi testi nel decennio 1935-1945. Sono gli anni in cui più stringente e capillare si esercita il controllo della censura fascista. Moravia, ch’è intanto stato colpito dalle leggi razziali e deve firmare i propri articoli con uno pseudonimo, ricorre *naturalmente* alla satira [...], all’apologo, al racconto surreale e metafisico, al “mito” (in questo non lontano dalla linea Pirandello/Bontempelli), all’allegoria, per esprimere, in registro narrativo, le sue “reazioni” creative [...] di intellettuale scomodo al regime. (1993, 63)

Ecco allora la specificità della posizione di Moravia (ma anche, a voler ampliare lo sguardo a un’epoca intera, il carattere distintivo della letteratura fantastica italiana del periodo fascista): in lui “non [c’è] l’opposizione eversiva surrealista, ma il surrealismo al servizio dell’opposizione, ovvero un movimento artistico-letterario (un modo di fare

¹³ Cfr. Bàrberi Squarotti 1984, 41 e 44, e Bàrberi Squarotti 1987, 232 e 235: “allegoria esistenziale”.

letteratura) che a un dato momento può diventare esso stesso strumento ‘anche’ politicamente liberatorio” (1993, 64).

4. Il punto di vista degli scrittori

Come accennavo, Bàrberi Squarotti rappresenta bene, e per più di un verso, la famiglia¹⁴ degli escapisti del fantastico. Da lettore fine qual è, il critico torinese riconosce in un gruppo di testi degli anni Trenta e Quaranta una serie di tratti comuni – la dimensione allegorica, la predilezione per simboli metafisici e metafore esistenziali, un rapporto conflittuale con la mimesi e il verosimile – e su quei tratti edifica il paradigma generico del fantastico italiano; ma, pur convinto che i testi di Landolfi, Buzzati, Moravia e Morovich rimandino senza eccezione a qualcosa d’altro, gli pare impossibile che quel *qualcosa d’altro* possa avere delle sia pur remote valenze ideologiche, e per esorcizzare (si direbbe) una simile possibilità, si affretta a negare ogni rapporto: da una parte sta l’ideologia e dall’altra il fantastico, nessuna promiscuità è attestata né dimostrabile. L’allegoria che il fantastico, secondo il critico torinese, invariabilmente contiene, rimanda al senso e al mistero dell’esistenza umana: non alle forme di organizzazione politico-sociale dell’umanità, né tantomeno alle relative vicissitudini storiche e possibilità di cambiamento, evoluzione, rivoluzione.

Fin qui, dunque, gli adepti di un fantastico concepito come del tutto disgiunto dalla letteratura *engagée*. Ma *quid* di chi, invece, la letteratura la produce in prima persona? Come si comportano gli scrittori, e in particolare quelli fra loro che la critica ha classificato, per l’appunto, nella cosiddetta letteratura impegnata? Condividono forse, nella loro attività creativa, il luogo comune secondo cui soltanto la letteratura di modo mimetico-realistico può servire come strumento di critica ideologica?

Prima di esaminare un caso specifico, fissiamo un punto generalissimo: gli scrittori sembrano aver intuito ben prima dei critici le potenzialità sovversive e ideologiche della letteratura fantastica. Qualche esempio, a memoria e pescando soltanto fra i più notevoli (a mio giudizio). Pierre Mac Orlan, il cui *fantastique social* – nozione molto complessa e ramificata, a tratti oscura¹⁵ – costituisce, fra le altre cose, una sorta di ordito spettrale,

¹⁴ Chi volesse ricostruirne l’albero genealogico avrebbe l’imbarazzo della scelta. Mi limiterò a ricordare, fra i teorici che ritengono il fantastico un genere escapista, Pierre-Georges Castex (1951, 400 sgg.), Marcel Schneider (1964, seconda edizione 1985, 439), Maurice Lévy (1972, 180), Kalikst Morawski (1974, 30, 35), Kathryn Hume (1984, 59-81, e *passim*). Più specificamente sulle condanne di matrice ideologica del fantastico italiano – in quanto letteratura disimpegnata, genere perpetuamente in fuga dalla realtà – si può vedere la mia introduzione al volume Lazzarin *et alii* 2016, 1-58 (e più in particolare 13-16).

¹⁵ Si vedano i numerosi pezzi che lo scrittore francese ha dedicato all’argomento: buona parte di essi sono stati riuniti in Mac Orlan 2000.

soggiacente a ciò che siamo abituati a considerare come “realtà”: una filigrana occulta, visibile soltanto a chi è dotato di seconda vista, che annuncia o riflette le tragedie del privato, ma anche e soprattutto della società e della storia.¹⁶ Sempre in Francia, André Breton, che in “Pont-levis” (1962), prefazione alla seconda edizione del libro del suo amico e sodale di avventure surrealistiche Pierre Mabille, *Le miroir du merveilleux* (1940), vede nel soprannaturale “l’unica vera speranza di salvezza che può venire al mondo dalla letteratura” (Ceserani 1996, 61), e nella letteratura che mette in scena il soprannaturale, lo strumento “[qui] doit servir à surmonter efficacement l’état misérable qu’est le nôtre” (Mabille 1962, 66).¹⁷ Oppure Julio Cortázar, nei non pochi saggi che ha dedicato alla letteratura fantastica e gotica.¹⁸

Anche in Italia, dove pure la riflessione sul fantastico da parte degli scrittori ha seguito spesso i binari tracciati dai critici,¹⁹ si possono rinvenire esempi interessanti. I più notevoli sono quelli di Primo Levi e Antonio Tabucchi, sui quali mi è già capitato di riflettere in passato:

Il fantastico di Levi e Tabucchi, sommamente “intelligente” come sempre capita nella tradizione italiana di questo genere letterario, presenta però, rispetto a tale tradizione, l’indiscutibile novità di possedere una funzione etico-conoscitiva; e di essere, almeno su questo piano, anche un fantastico impegnato (con buona pace dello scetticismo dello stesso Tabucchi nei confronti della “letteratura impegnata”). (Lazzarin 2008b, 66-67)

In questa sede proporrò tuttavia un altro esempio, meno noto e che però mi sembra – come quello di Bàrberi Squarotti – di una chiarezza addirittura abbagliante.

¹⁶ Così, per esempio, la vicenda narrata nel romanzo *Le quai des brumes* (1927) costituisce un lungo e articolato presagio della Prima guerra mondiale.

¹⁷ Va detto però che per Breton, nel 1962, questa letteratura di argomento soprannaturale, al tempo stesso misticamente salvifica e ideologicamente *engagée*, non è il fantastico, bensì il meraviglioso. “Pont-levis” delinea in effetti una dicotomia addirittura manichea, in cui tutto il valore ricade dalla parte del meraviglioso e il fantastico, invece, appare come gioco letterario e pura finzione: “Le fantastique est presque toujours de l’ordre de la fiction sans conséquence, alors que le merveilleux luit à l’extrême pointe du mouvement vital et engage l’affectivité toute entière” (Breton 1962, 16).

¹⁸ I più importanti mi sembrano: “Alcuni aspetti del racconto” (“Algunos aspectos del cuento”, 1962-1963) e “Del racconto breve e dintorni” (“Del cuento breve y sus alrededores”, in *Último round*, 1969), che si possono leggere in Cortázar 1994a, rispettivamente 1311-1327 e 1328-1337; “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (1975) e “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” (1976), per cui rimando a Cortázar 1994b, rispettivamente 77-87 e 99-111.

¹⁹ L’esempio più notevole è quello di Italo Calvino, il cui primissimo testo dedicato al fantastico come genere letterario (“Definizioni di territori: il fantastico”, del 1970) viene scritto in risposta al sondaggio intitolato *À la recherche du fantastique*, lanciato dal quotidiano francese *Le Monde* sull’onda del successo dell’*Introduction à la littérature fantastique* di Todorov. Cfr. Calvino 1995, I, 266-268.

5. Un esempio letterario: *Il senatore* di Buzzi

Siamo abituati a pensare alla letteratura industriale italiana degli anni Cinquanta e Sessanta come a quel che c'è di più lontano dal fantastico e dalle tematiche soprannaturali; e pensiamo così perché si tratta di letteratura di modo mimetico-realistico, e nativamente *engagée*: siamo dunque vittima, per l'ennesima volta, dell'equivoco escapista, duro a morire. Eppure... a leggere, con occhio attento alle presenze del fantastico, i testi classici della letteratura industriale italiana degli anni Cinquanta e Sessanta – e anche qualche testo importante uscito nel decennio successivo, nonché romanzi e racconti della letteratura del precariato di questa prima “fetta” di ventesimo secolo – si colgono una serie di indizi eloquenti, talora impressionanti. Purché ci si liberi dal pregiudizio dell'escapismo del fantastico, è possibile riconoscere in questa letteratura le tracce chiarissime del nostro genere; tracce di due tipi: ci sono testi (non pochi) che riusano temi, stilemi, soluzioni narrative, procedimenti retorici tipici della letteratura fantastica, e ci sono testi (meno numerosi) che si inscrivono pienamente nel campo del fantastico.

Appartiene alla seconda categoria il racconto lungo o romanzo breve che analizzerò di seguito: *Il senatore* (1958) di Giancarlo Buzzi. *Il senatore* è proprio uno di quei testi fantastici “a ventiquattro carati” di cui parla Lucio Lugnani (1983a, 43), e che perfino l'intransigente Todorov classificherebbe senz'ombra di dubbio in ciò che chiama fantastico puro (1970, 49). Buzzi vi dispiega tutto il repertorio del fantastico a scopi eminentemente *engagés*, di critica sociale e politica al sistema produttivo capitalistico e di svelamento dell'alienazione dei lavoratori (ma anche, con un risvolto originale e paradossale, degli stessi padroni) che da quel sistema viene direttamente generata.

Il narratore e protagonista di Buzzi – il cui nome non viene mai pronunciato nel corso del romanzo – lavora presso una grande industria, dapprima come impiegato, poi, dopo aver fatto rapidamente carriera, come dirigente. Interrogandosi “sull'enigma della nostra fatica e della fabbrica” (Buzzi 2010, 6), sul lavoro e sull'organizzazione produttiva che lo amministra e lo disciplina, a poco a poco finisce con l'elaborare un'autentica ossessione: “per gradi arrivai a non darmi pensiero d'altro che non fosse la ricerca del padrone della fabbrica” (2010, 7). Ma qui, per l'appunto, affiora l'ostacolo che blocca costantemente le sue ricerche, e innesca la trama del romanzo; il padrone in fabbrica non si fa mai vedere, al punto che, non ci fossero i giornalisti a certificarne l'esistenza, verrebbe quasi da sospettare che non esista:

Un padrone c'era, senza dubbio: tant'è vero che il suo nome figurava su una quantità di articoli commerciali; i giornali ne parlavano, con parsimonia ma abbastanza spesso [...]. Ma io non l'avevo mai veduto [...]. Nessuno di noi sapeva di quali mezzi e di quali intermediari si servisse il padrone per agire, per fare progredire lo stabilimento che suo padre aveva costruito e lui potenziato fino a farne un mastodonte. (2010, 6)

Questa irreperibilità del padrone assume ben presto toni kafkiani.²⁰ I vertici della piramide aziendale appaiono avvolti da una bruma perenne, densa, impenetrabile; il padrone vi si cela (forse) come l'imperscrutabile Klamm del *Castello* (*Das Schloß*, 1926) agli occhi dell'agrimensore K.:

La fabbrica era organizzata secondo una rigida gerarchia: a parte gli operai, il gradino più basso si identificava con gli impiegati; un po' più su stavano i funzionari; più su ancora i dirigenti. C'erano dirigenti più e meno autorevoli, dirigenti soggetti ad altri dirigenti, finché la gerarchia si perdeva al livello delle altissime responsabilità. La piramide sembrava tronca, oppure la punta era così eccelsa che un comune mortale non la poteva scorgere. (Buzzi 2010, 7)

[E]gli [K.] pensava alla sua [di Klamm] lontananza, alla sua dimora inaccessibile, al suo mutismo costante, non interrotto forse che da grida come K. non ne aveva mai udite, al suo sguardo penetrante che cadeva dall'alto e non si poteva mai né dimostrare né confutare, e ai cerchi indistruttibili, troppo alti perché K. dal suo abisso li potesse turbare, che descriveva secondo incomprensibili leggi, e che solo per qualche attimo si potevano intravedere: tutto questo era comune a Klamm e all'aquila. (Kafka 1991, 688)

E quel che è peggio per il protagonista di Buzzi, l'ascesa professionale e sociale da lui intrapresa con successo non gli permette, contrariamente alle sue previsioni, di saperne di più; il padrone rimane del tutto inafferrabile:

Ma dovevo ammettere che il padrone, invece di avvicinarsi, mi si faceva distante. Ora, se da impiegato potevo giustificare ciò con l'irrelevanza delle mie funzioni, da dirigente mi sentivo scornato e mi mancava il terreno sotto i piedi. Mi sembrava di essermi inerpicato su, al vertice di un dirupo, e di essere sospeso all'orlo, allo stremo delle forze. Interrogavo ansiosamente quei quattro gatti dei miei superiori, che a fil di logica dovevano avere interviste con il padrone, e costoro o non si accorgevano del mio patema d'animo o prendevano gusto a beffarmi. Stando alle loro ciance, avrei dovuto arguire che nemmeno loro vedevano mai quell'uomo inafferrabile [...]. (Buzzi 2010, 8)

Così, il potere appare fondato su qualche risibile pezzo di carta (2010, 9: "La mia autorità era forse una finzione, non veniva da un uomo, non sapevo nemmeno chi me l'avesse conferita, dal momento che l'investitura non mi era giunta dal padrone e l'unico documento che la attestasse era una cerimoniosa e arida lettera della direzione del personale"), o sospeso nell'aria come un'impalcatura indecifrabile; e la fabbrica stessa acquista le sembianze di un congegno autosufficiente, di un processo meccanico tanto ottuso quanto infallibile, il cui funzionamento non abbisogna di guida senziente né di sorveglianza umana:

In ogni attuccio che vedevo compiere sospettavo la presenza del padrone. In ogni infima rotellina del meccanismo, tra le macchine e le scartoffie, cercavo lui, la sua impronta. Ma la fabbrica si muoveva spietata come uno stupido automa: ogni gesto ne traeva con sé un altro. Non vi era necessità, non

²⁰ Sul "kafkismo" di Buzzi si veda l'ottimo saggio di Silvia Cavalli (2016).

ragionevole rapporto di causa ed effetto. Avevo anche sperimentato che si potevano interrompere i gesti, togliere un anello alla catena senza pregiudicare nulla. (2010, 9)

In questo grande macchinario tutti gli ingranaggi funzionano obbedendo a leggi ferree, ma colui che muove gli ingranaggi, colui che aziona le leve non si vede... È come un ordigno abbandonato a se stesso... (2010, 61)

Tale, dunque, è il contesto, o il “paradigma di realtà” (Lugnani 1983a, 54), entro cui agisce il personaggio di Buzzi; e a questo punto possiamo osservare che *Il senatore* dimostra – al pari di un altro testo chiave della letteratura industriale, uscito sette anni più tardi, *Il padrone* (1965) di Goffredo Parise²¹ – come non ci sia stato bisogno di attendere la trasformazione del padrone in algoritmo, compiutasi negli ultimi dieci o quindici anni, per rappresentarlo con procedimenti palesemente spettralizzanti. Ma – e qui viene il colpo di scena, e anche il colpo di genio di Buzzi – all’interno di questo paradigma di realtà irrompe, come nelle narrazioni del fantastico classico, il soprannaturale: proprio quando il padrone ci risulta più fantomatico che mai, eccolo bruscamente fare il suo ingresso – o per meglio dire la sua *apparizione* – sulla scena del romanzo. Nell’ufficio da dirigente che gli è stato assegnato, il protagonista può contemplare un singolare esempio di arte figurativa: “Dirimpetto a me, era [...] il ritratto del padrone” (Buzzi 2010, 11). Un ritratto che possiede uno sguardo un po’ troppo vivace, secondo un *topos* consolidato: “Aveva uno sguardo vigile, sempre teso; mi dava la sensazione di non essere mai perso di vista. E non di rado un malessere indefinibile, un disagio a cui non riuscivo a dare nome mi suggeriva che ero succube di un influsso maligno” (2010, 12). Dopo aver letto quest’ultima citazione, l’appassionato di fantastico ha già indovinato il seguito: il senatore dipinto, fondatore dell’azienda e defunto padre dell’amministratore delegato in carica, finirà con l’animarsi; secondo tradizione, infatti, l’animazione del ritratto vivente principia dallo sguardo (né importa qui più di tanto precisare che il ritratto di Buzzi non scende, in realtà, dalla cornice, come fa la maggior parte dei suoi predecessori ottocenteschi, e che, insomma, la *silhouette* fantasmatica del senatore convive, all’interno del medesimo ordine di realtà, con la sua immagine sulla tela: “l’immagine nella cornice c’era. Dunque l’individuo nella poltrona era proprio un’allucinazione, non era il ritratto fatto carne”, 2010, 21). Con ciò, siamo arrivati al punto che ci interessa: per fantasticizzare o spettralizzare il padrone, la fabbrica e i rapporti di potere ai quali entrambi, fabbrica e padrone, rimandano, Buzzi adopera uno dei più gloriosi *topoi* della letteratura fantastica occidentale, il ritratto animato.²² La qual cosa conferma, senza possibilità d’errore, che il linguaggio del fantastico può essere

²¹ Su kafkismo e spettralità nel romanzo parisiense si può vedere Lazzarin 2016.

²² Sulla tradizione letteraria del ritratto animato rimando agli studi di Theodor Ziolkowski (1977) e Pierluigi Pellini (2001): due libri che costituiscono, ognuno con le proprie specificità, dei piccoli “classici” della critica.

adibito a fini di critica ideologica, e che, contrariamente al pregiudizio più diffuso, esiste una letteratura del soprannaturale tipicamente *engagée* fin dall'età dell'oro dell'*engagement*: ovvero, in Italia, il secondo dopoguerra.

Buzzi non riscrive soltanto il *topos* del ritratto animato, ma tutta la panoplia di temi, motivi e *micro-topoi* che lo accompagnano nella tradizione letteraria occidentale (soprattutto, ma non esclusivamente, quella del fantastico). Ne citerò di seguito alcuni. A tratti, il quadro sembra “ave[re] in sé qualcosa di losco e di terrificante” (Buzzi 2010, 18), come se fosse animato da una volontà maligna: dai racconti di Hoffmann al “Ritratto” di Gogol’ (1835 e 1842) e giù giù fino alle riscritture novecentesche del tema, questa è una caratteristica eternamente ricorrente dei simulacri animati del fantastico. Il personaggio di Buzzi, nelle sue lunghe serate di lavoro, è assediato da solitudine e stanchezza, perennemente immerso nella “penombra” e con i “nervi [...] messi a dura prova” dall’“incessante tortura” della “sposatezza” (2010, 20): altrettanti fattori tipici che, nella tradizione classica del fantastico, “mettono in sordina” il controllo razionale del protagonista, preparando l’apparizione soprannaturale. Quest’ultima viene annunciata da un brivido freddo del quale esistono innumerevoli esempi nel *corpus* ottocentesco: “I termosifoni erano bollenti e nella stanza stagnava il caldo di tutta la giornata, ma io avevo una sensazione di freddo, rabbrivivo persino in tutto il corpo” (2010, 23);²³ specularmente rispetto a questa scena, quando il fantasma scompare, il protagonista ha improvvisamente tanto caldo che è costretto ad aprire le finestre (2010, 26: “si soffoca”). Buzzi non rinuncia nemmeno al corredo delle razionalizzazioni classiche dell’evento soprannaturale: potrebbe essere stata un’allucinazione (ma: “se allucinazione era, aveva la nitidezza e l’inintaccabilità del diamante”); o forse una temporanea interruzione dello stato di veglia (“Un incubo, un sogno”) (2010, rispettivamente 21 e 26). Il giorno dopo, al sole del mattino, i terrori della notte svaniscono (2010, 29-30): è un altro *topos* onnipresente, del quale potremmo raccogliere, nella letteratura ottocentesca (e novecentesca), centinaia, forse migliaia di esempi; e c’è perfino in Buzzi – come accade, ancora una volta, spessissimo nella tradizione – il *topos* inverso e reciproco: dopo il sollievo spensierato del mattino, il “trasalimento” della giornata che avanza e della sera che si avvicina, con il possibile ritorno delle temute manifestazioni (2010, 30). Ancora: chi viene esposto all’esperienza del soprannaturale ne trae un singolarissimo fremito d’inquietante eccitazione; “una specie di orgasmo sessuale”, lo definisce Buzzi (2010, 32): ed è un bell’esempio di quell’ambivalenza fascinazione-orrore, attrazione-repulsione che è all’origine del piacere del testo fantastico, e su cui ha scritto pagine penetranti Louis Vax.²⁴ Il senatore si lamenta dei limiti d’azione impostigli dalla sua qualità di fantasma: “La nostra condizione purtroppo comporta certe inibizioni...”

²³ Cfr. anche Buzzi 2010, 38: “Avevo freddo, un freddo innaturale”.

²⁴ Sul particolare piacere che il fantastico ammannisce ai suoi cultori si veda soprattutto il fondamentale Vax 1964; ma anche Vax 1960 e Vax 1979.

(Buzzi 2010, 37); tenendo a mente i classici del genere, da Dickens al “*Canterville Ghost*” (1887) di Wilde per arrivare, nel Novecento, fino a Savinio, Malaparte, Buzzati e Manganelli, potremmo commentare: quant’è dura la vita dei fantasmi! Inoltre: colto di sorpresa dall’accensione della lampada da tavolo, il senatore sembra ritirarsi all’interno del suo ritratto (2010, 87); è l’ennesimo motivo topico, e basterà pensare alla novella “*Effetti d’un sogno interrotto*” (nella raccolta *Una giornata*, 1937) di Pirandello. Il senatore esibisce a un certo punto uno sguardo da “basilisco” (2010, 122) preso a prestito, oltretutto ai ritratti animati, a varie altre “corporazioni” del fantastico – lo possiedono infatti i vampiri, non pochi scienziati pazzi, e soprattutto Satana, e quei suoi accoliti che affollano le pagine della letteratura dell’Ottocento. Con l’*Avversario*, del resto, il senatore condivide altri tratti significativi, per esempio l’uso ambiguo – e possiamo ben dire diabolico – che fa del linguaggio, della retorica, dei tropi e delle figure. Quando, ad esempio, il narratore licenzia l’amico Lorenzo, il senatore commenta: “Tanta brutalità [...] ha del diabolico” (2010, 125); parole a doppio taglio e/o a doppio senso: il narratore, in effetti, si è comportato diabolicamente, ma il senatore trascura di precisare che fin dall’inizio dei loro rapporti il ruolo del Tentatore l’ha svolto lui... (e fra l’altro è proprio il senatore ad aver ispirato la decisione di licenziare Lorenzo, che il narratore, suggestionato dal magnetismo dell’altro, si è affrettato a eseguire). Sempre a proposito della vitalità del ritratto nella tradizione, va registrato il passo in cui Buzzi fa divergere nettamente i destini delle due immagini, ritratto e spettro: tanto “impetuoso e sano, orgoglioso e possente” il primo, quanto in pessimo arnese il senatore, che addirittura ha l’aspetto di una “creatura che si stava decomponendo” (2010, 128). Si sarà riconosciuto, nella fattispecie, il ricordo del *Dorian Gray* (1890) di Wilde, dove, in modo diametralmente opposto, il ritratto reca traccia della decomposizione morale del proprietario, insospettabile per chi contemplasse il modello senza aver contezza della copia. E per chiudere questa enumerazione caotica, ricorderò che nel romanzo di Buzzi non scarseggiano nemmeno i temi propriamente gotici, come basterebbe ad attestare il brano seguente:

l’ufficio mi ispirava un sacrosanto terrore. Non reggevo all’idea di tornarci, di salire le scale avvolte nel silenzio, fiocamente illuminate, di rivedere il ritratto. Ebbi un lungo brivido e me ne indispetti. Sta a vedere, meditavo, che adesso mi lascio prendere da queste stupide apprensioni, come un ragazzino dopo una seduta spiritica. (2010, 40)

Insomma: un intero repertorio di soluzioni tematiche, retoriche, narrative che appartengono alla più illustre tradizione fantastica otto-novecentesca. Ma – questo è il punto – un siffatto repertorio di *topoi* Buzzi lo volge ai propri scopi, e a quelli del suo romanzo: che sono squisitamente ideologici. Analizzerò di seguito un paio di esempi.

Una caratteristica del fantastico novecentesco spesso rilevata dai teorici è la fine della perplessità conoscitiva così tipica dei testi ottocenteschi: nel Novecento – o almeno in

una parte significativa della tradizione del secolo scorso – non ci si interroga più sull’effettiva realtà dell’apparizione, quanto sul suo significato. Può capitare allora che in certi testi il soprannaturale non venga messo in dubbio neppure per un attimo, ma si imponga con quella che Francesco Orlando definisce la “prepotenza immediata d’un pugno sul tavolo” (2001, 201):²⁵ tutto lo sforzo conoscitivo del testo fantastico consiste poi nell’indagarne il senso e le risonanze. Così, nel *Senatore*, a proposito dell’apparizione del fantasma, il narratore di Buzzi dice, con piena consapevolezza novecentesca: “era accaduto, e basta”; quel che conta non è se il fantasma sia reale, un inganno della percezione o magari un accurato raggirio, bensì ciò che l’apparizione viene a significare nell’esistenza del protagonista:

Il fatto in sé, la venuta del senatore nel mio ufficio, cercavo di darlo per scontato: era accaduto, e basta. L’essenziale non era questo. La mia persona era adesso impegnata in una battaglia a fondo. La mia intelligenza, i miei nervi, la mia diplomazia: tutto quanto avrei dovuto mettere a repentaglio. (Buzzi 2010, 28)

Ma appunto, è il significato dell’apparizione soprannaturale a risultare sorprendentemente originale, in Buzzi, rispetto alla tradizione del fantastico: il protagonista, infatti, pensa di servirsi del senatore sia per entrare finalmente in contatto con il misterioso padrone dell’azienda (il figlio vivente, ma come si è detto irreperibile, del senatore stesso), sia per poter condurre una sorta di lotta sindacale con il sostegno di un alleato tanto singolare e verosimilmente tanto potente. Alludendo agli impiegati suoi sottoposti e alle rispettive famiglie, il narratore medita:

Anche per loro volevo che il mio incontro con il senatore fosse fruttuoso: se avessi potuto stabilire con lui un vero colloquio, avrei potuto ingaggiare a loro vantaggio una lotta con probabilità di vittoria, avrei potuto condurre in mezzo alla tribù, in carne e ossa, il padrone e farlo parlare. Che importava se il suo linguaggio era per loro incomprensibile? Avrei tradotto, sarei stato fedele interprete. (2010, 29)

Si tratta insomma di un uso del soprannaturale doppiamente pragmatico, che per giunta rimanda a due accezioni del termine “prassi” precipuamente politiche: quel che conta non è la natura dell’apparizione, ma ciò che si può farne nel contesto dei rapporti di potere vigenti all’interno della fabbrica. Analogamente al suo personaggio, Buzzi si serve qui del linguaggio del fantastico per suggerire ai suoi lettori un messaggio di natura ideologica, e sia pure scarsamente ottimista: lo scrittore sembra infatti voler insinuare che già negli anni Cinquanta ai sindacati, per farsi ascoltare, non è rimasto altro che affidarsi all’intervento di uno spettro benevolo (e forse, che sperare nella rivoluzione significa credere ai miracoli! o, che è quasi la stessa cosa, agli eventi soprannaturali).

²⁵ Cfr. anche Orlando 2017, 80: “L’inizio [della “Metamorfosi” di Kafka] è come un pugno sul tavolo”.

Un altro caso interessante di riuso dei *topoi* fantastici a fini ideologici è costituito dalla proposta che il senatore, arrovellandosi anch'egli su come si possa entrare in contatto con il padrone della fabbrica, fa al protagonista: "Lei [...] scomparirà" (2010, 65). Per far comparire il padrone, deve sparire il servo; lo scambio sacrificale ha una valenza indubitabilmente metaletteraria, tant'è vero che il narratore, fraintendendo la proposta, pensa subito al soprannaturale: "Avevo tanto sperato che non si trattasse di un'allucinazione, di spettri e roba del genere, e invece! Come detesto queste scempiaggini!" (2010, 65).²⁶ Ma il capovolgimento suggella, soprattutto, la reciproca e dialettica dipendenza fra i due membri della coppia complementare padrone/servo:²⁷ la scomparsa del servo permette infatti, del tutto logicamente, l'apparizione del padrone. La dialettica servo/padrone è un tema ovviamente ricorrente nella letteratura industriale degli anni Cinquanta e Sessanta, che Buzzi affronta a più riprese nel suo romanzo; si veda anche il passo seguente, relativo a un sogno del narratore: "Lui [il senatore] era nitido nel sogno, io invece opaco e smorto, sicché non mi discernevo" (2010, 76). I destini del servo e del padrone dipendono l'uno dall'altro; è vero che neppure la scomparsa ingiustificata del servo indurrà il padrone a manifestarsi – "Sarebbe stato bello che suo figlio si fosse fatto vivo per licenziarmi! L'epifania del padrone! Siamo freschi! Qui va tutto bene, sconciamente bene senza padrone. Suo figlio resta nell'Olimpo" (2010, 85) –, ma questo va messo sul conto della grande, hegeliana complessità della relazione dialettica fra padrone e servo nel romanzo di Buzzi. Lo conferma il caso del "gregario" Landucci (2010, 87-88). Il narratore, servo del figlio del senatore (e padrone della fabbrica), in posizione di "inferiorità" nei confronti del senatore (e fondatore della medesima), è pur sempre "un dirigente" (2010, 36) e anzi "un alto papavero", come ammette a un certo punto lo stesso senatore (2010, 65); come tale, il narratore ha sotto di sé altri impiegati, suoi inferiori e dunque servi, quale appunto il modesto e fedele Landucci: "forse [...] il suo padrone ero io", nota a un certo punto (2010, 93). Queste poche parole, pronunciate per di più con modalizzazione dubitativa (*forse*), bastano a far intravedere l'interminabile "scala" dei rapporti di potere e oppressione nel sistema capitalistico, dove ognuno è padrone dei suoi sottoposti e servo dei suoi superiori, fino al vertice assoluto del sistema medesimo che, come si è visto, scompare fra le nubi dell'inconoscibilità.

La conclusione del *Senatore* ci riserva una sorpresa ormai insperata: il padrone finalmente compare (2010, 134-135)! ma la materializzazione è tale soltanto di nome: il figlio del senatore si può manifestare soltanto perché è passato a miglior vita... Morto il figlio, dissolto definitivamente lo spettro del senatore, cambiato il ritratto (che non riproduce più le fattezze del padre ma quelle del figlio), la scena è pronta per la prima apparizione soprannaturale del padrone (ormai ex-): permutate le pedine, il gioco

²⁶ L'ironia della situazione riaffiora poco più tardi: "Vede che lei stesso usa la parola 'comparire'? E proprio lei la usa!" (Buzzi 2010, 66); e ancora: "proprio lei mi viene a predicare la concretezza?" (2010, 91).

²⁷ Sul servo, cfr. già Buzzi 2010, 53-54.

ricomincia con le stesse, identiche regole di prima. Il che equivale a dire che il padrone rimane definitivamente inattuabile: non si può accedere alla sua misteriosa persona, ai “cerchi indistruttibili” che descrive e alle “incomprensibili leggi” del suo potere (Kafka 1991, 688), ma soltanto all’ectoplasma spettrale di un defunto... Nel sistema di produzione capitalistico di cui l’industria è l’espressione più perfetta i servi possono tutt’al più conferire con un quadro o con un’immagine – *eidola* ai quali saranno tenuti a testimoniare, peraltro, l’ossequio e la servilità che costituiscono la loro immutabile sorte.

6. “Fantasticizzazione”; ovvero: delle risorse trasgressive, contestatrici, ideologiche del fantastico

Dicevo sopra che è possibile reperire tracce del fantastico non soltanto nella letteratura industriale “classica” italiana, ma anche nella sua erede d’oggi: cioè la letteratura del precariato che fiorisce in Italia a partire dagli anni Zero. Anche in questo caso non mancano gli esempi cristallini, al pari del *Senatore* di Buzzi; penso per esempio al romanzo di Alberto Prunetti *108 metri*, uscito nel 2018, che intrattiene fra l’altro una significativa relazione intertestuale con uno dei maestri della letteratura fantastica e d’orrore novecentesca, Howard Phillips Lovecraft. In Prunetti, il mito cosmico di Cthulhu viene utilizzato per comprendere il funzionamento del feroce Moloch neocapitalista, che divora i suoi servi come Saturno i suoi figli o, appunto, come i Grandi Antichi di Lovecraft fanno con chiunque si metta imprudentemente sulle tracce della loro eterna latenza. Nel contesto della riscrittura prunettiana, insomma, perfino una forma letteraria per definizione disimpegnata quale il *weird tale* lovecraftiano si converte in letteratura dai fini scopertamente ideologici. Un altro esempio eloquente è quello delle *storie a tempo indeterminato* raccolte in *Buon lavoro* (2006) di Federico Platania: in questi racconti, ambientati in aziende da manuale dell’alienazione contemporanea, la vita professionale scorre grigia, monotona, abulica, al riparo – sembrerebbe a prima vista – da qualunque sorpresa. E invece le sorprese ci sono, eccome: sotto gli uffici e le sale riunione si estende una misteriosa rete di gallerie che sembra uscita da un racconto di Stephen King o Dino Buzzati (o, ancora una volta, Lovecraft); l’assessore Leoni nel suo studio non c’è, e gli impiegati che vanno a cercarlo vengono inspiegabilmente terrorizzati da un piccione che cammina sulla moquette e dalla finestra spalancata dello studio medesimo; i dipendenti in esubero ricevono uno strano pacchetto con dentro una quaglia morta, che annuncia loro – si sussurra – l’imminente eliminazione fisica da parte di una superiore, imperscrutabile, kafkiana autorità...

Buzzi, Prunetti e Platania, e con loro tanti altri nomi, talvolta molto illustri – penso per esempio a Volponi, Ottieri e al Pasolini saggista – dimostrano l’interesse della ricerca sui fenomeni della fantasticizzazione, finora troppo trascurata dalla critica (anche e

soprattutto quella sul fantastico). In due parole, la fantasticizzazione è la presenza di temi, forme, stilemi del genere o modo fantastico in generi e modi non fantastici: fenomeno ben attestato fin dall'Ottocento, come nota Remo Ceserani (1996, 101), cui spetta l'invenzione del neologismo e del concetto; anche se Ezio Puglia, in un libro recente e importante (2020), ha proposto di spostare più a valle la cronologia di questo fenomeno, facendo della fantasticizzazione una caratteristica rilevante, o addirittura una specificità, del fantastico novecentesco.²⁸ Comunque sia, i fenomeni della fantasticizzazione stanno lì a dimostrare, oltre ogni ragionevole dubbio, che gli scrittori dell'area mimetico-realistica, e quelli fra loro che vengono tradizionalmente etichettati come scrittori *engagés*, conoscono molto bene le risorse trasgressive, contestatrici, ideologiche del fantastico, e vi ricorrono senza indugio nelle loro finzioni critiche del sistema capitalistico e delle storture di cui è all'origine. Nel caso della fantasticizzazione, fra l'altro, il fantastico non è neppure una scelta di genere o modo letterario, come avviene in Buzzi e in Prunetti, ma proprio la scelta di un linguaggio, di un codice, particolarmente adatto alla critica sociale e politica. Alla faccia dell'escapismo ...

²⁸ Questo è il punto di partenza della sezione monografica di *OBLIO – Osservatorio Bibliografico della Letteratura italiana Otto-Novecentesca* che uscirà nel giugno 2024 a cura mia e di Beatrice Laghezza: cfr. Laghezza e Lazzarin (a cura di) 2024.

BIBLIOGRAFIA

- BÀRBERI SQUAROTTI, G. 1984. "Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940: Buzzati, Morovich, Terracini, Delfini." In *La cultura italiana negli anni '30-'45 (Omaggio ad Alfonso Gatto)*, I, Atti del Convegno, Salerno, 21-24 aprile 1980, 17-49. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- . 1987. *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*. Milano: Mursia.
- BIZZARRI, G. 2023. "Capitalizzare l'interruzione: il *weird turn* del romanzo ispanoamericano contemporaneo." In *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti*, convegno annuale di Compalit-Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, Padova, 14-16 dicembre.
- BONIFAZI, N. 1982. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*. Ravenna: Longo.
- BRETON, A. 1962. "Pont-levis." In P. Mabille. *Le miroir du merveilleux*, 7-16. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BUZZI, G. 2010. *Il senatore*. Milano: Lampi di Stampa.
- CALVINO, I. 1995. *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori.
- CASTEX, P.-G. 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- CAVALLI, S. 2016. "Questi fantasmi. Il *Senatore* di Giancarlo Buzzi tra Kafka e Pirandello." In S. Lazzarin (ed.). *Il padrone nella letteratura italiana del Novecento*, Atti della Giornata di Studi, Saint-Étienne, 13 novembre 2015. *La Critica Sociologica* 50/3: 99-106.
- CESERANI, R. 1996. *Il fantastico*. Bologna: il Mulino.
- . 1997. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2008. "Rivisitazioni postmoderne del fantastico." In G. Caltagirone, S. Maxia (eds.). "*Italia magica*". *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Atti dell'VIII Congresso della MOD-Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria, Santa Margherita di Pula, 7-10 giugno 2006, 731-740. Cagliari: AM&D Edizioni.
- . 2015. "Il fantastico e l'immaginario postmoderno." In R. Colonna (ed.). *Il Fantastico. Tradizioni a confronto. Pagine Inattuali* 4: 27-44.
- CORTÁZAR, J. 1994a. *I racconti*, a cura di E. Franco. Torino: Einaudi-Gallimard.
- . 1994b. *Obra crítica*, III, a cura di S. Sosnowski. Madrid: Alfaguara.
- FONTANELLA, L. 1993. "Moravia surrealista e satirico: qualche appunto critico." In R. Capozzi, M. Mignone (eds.). *Homage to Moravia*, 63-69. New York: Forum Italicum Editore.
- GAUTIER, Th. 1836. "Contes d'Hoffmann." *Chronique de Paris. Journal politique et littéraire* 3/9: 133-135.
- HUME, K. 1984. *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York-London: Methuen.
- KAFKA, F. 1991. *Romanzi*, a cura di E. Pocar. Milano: Mondadori.
- LAGHEZZA, B., LAZZARIN, S. (eds.). 2024. *Posterità e disseminazione del fantastico nella letteratura italiana del Novecento*. OBLIO – Osservatorio Bibliografico della Letteratura italiana Otto-Novecentesca 14/49.
- LAZZARIN, S. 2005. "Dérive(s) du fantastique. Considérations intempestives sur la théorie d'un genre." *Comparatistica* 14: 113-136.
- . 2008a. *Fantasmi antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- . 2008b. "Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'." *Italianistica* 37/2: 49-67.
- . 2016. "Tracce del fantastico nel *Padrone* (1965) di Goffredo Parise." *Critica Letteraria* 44/4: 733-762.

- . 2022. “Weird, fantastico, New Italian Weird. Qualche osservazione su un recente dibattito critico.” In S. Giorgio (ed.). *Spettri, assenze, memorie. Il fantasma nella letteratura italiana contemporanea. Quaderni del PENS [Poesia contemporanea e Nuove Scritture] 5*: 211-225, <<http://sibaese.unisalento.it/index.php/qpens/article/view/26345/21826>> [Ultima consultazione 28.02.2024].
- LAZZARIN, S., et alii. 2016. *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*. Firenze: Mondadori Education-Le Monnier Università.
- LÉVY, M. 1972. *Lovecraft ou du fantastique*. Paris: Union Générale d’Éditions.
- LUGNANI, L. 1983a. “Per una delimitazione del ‘genere’.” In R. Ceserani et alii. *La narrazione fantastica*, 37-73. Pisa: Nistri-Lischi.
- . 1983b. “Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore.” In R. Ceserani et alii. *La narrazione fantastica*, 177-288. Pisa: Nistri-Lischi.
- MABILLE, P. 1962. *Le miroir du merveilleux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- MAC ORLAN, P. 2000. *Domaine de l’ombre. Images du fantastique social, textes recueillis et présentés par F. Lacassin*. Paris: Phébus.
- MORAWSKI, K. 1974. *Aspetti teoretici della letteratura fantastica*. Roma: Accademia Polacca delle Scienze.
- ORLANDO, F. 2001. “Statuti del soprannaturale nella narrativa.” In F. Moretti (ed.). *Il romanzo, I, La cultura del romanzo*, 195-226. Torino: Einaudi.
- . 2017. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, prefazione di Th. Pavel. Torino: Einaudi.
- PELLINI, P. 2001. *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*. Milano: Edizioni dell’Arco.
- PLATANIA, F. 2006. *Buon lavoro. Dodici storie a tempo indeterminato*. Ravenna: Fernandel.
- PRUNETTI, A. 2018. *108 metri. The new working class hero*. Bari-Roma: Laterza.
- PUGLIA, E. 2020. *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di A.M. Mangini. Modena: Mucchi.
- SCHNEIDER, M. 1985. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Fayard.
- TODOROV, Tz. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- VAX, L. 1960. *L’art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1964. *La séduction de l’étrange. Étude sur la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1979. *Les chefs-d’œuvre de la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ZIOLKOWSKI, Th. 1977. *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton: Princeton University Press.



MARIA JOÃO SIMÕES

NUANCES FANTASTIQUES

L'idéologie (in)visible des villes imaginées par Rhys Hughes, Mélanie Fazi et Ana Teresa Pereira

ABSTRACT: The fantastic universes of Rhys Hughes, Mélanie Fazi and Ana T. Pereira lead the reader to a subversion of the current understanding of contemporary urban habits, in opposition to the idea that the fantastic plays a “defence of the *status quo*” (Monléon 1990). These three authors elaborate on how the fantastic “traces limits on cultural epistemological and ontological framings” (Jackson 1981). This epistemological aspect of the fantastic meets the epistemological dimension of the ideology (Eagleton 1991), because ideologies “are multilayered symbols of reality that brought together complex ideas” (Freeden 2003). The fantastic, with its absurd and unusual fictional universes, subverts the symbols of predictable cosmovisions. The purpose of this study is to examine the strategies and tools developed in order to ponder the ethical and ideological values in the short stories “Corneropolis” and “The City That Was Itself” by R. Hughes, “La cité travestie” by M. Fazi and “A rua sem nome” by A. T. Pereira.

KEYWORDS: Fantastic; Ideology; Unusual; Subversion; Value.

1. Ouverture: révéler, voiler, sous-tendre

La fiction nous ouvre les portes de mondes autres et nous permet d'accéder à d'autres voix, d'autres perspectives et d'autres visions. La fiction a, donc, une dimension cognitive qui, dans le cas des fictions artistiques, se teinte d'une force cognitive propre, dont, selon Jean-Marie Schaeffer, le mode de fonctionnement reste à décrire. Pour le philosophe “les fictions artistiques sont le lieu d'expérimentation pratique de la structure logique, pragmatique et cognitive de la fiction” (Schaeffer 2006, §7), l'enseignement littéraire devrait non seulement sensibiliser les lecteurs au potentiel des œuvres fictionnelles, puisque “c'est le développement de leur capacité à en tirer profit (au plan cognitif, émotif et éthique, bref au plan humain) qui devrait être son premier but” (Schaeffer 2011, 107).

Or, la démarche faite par le lecteur pour dégager des valeurs le conduit à une appréhension éthique qui, bien souvent, dévoile des positions idéologiques véhiculées par les discours des personnages et des narrateurs. Ce cheminement et ce glissement sont plus faciles à comprendre si l'on considère que le processus de compréhension, tant des

discours idéologiques que des discours fictionnels, implique la construction de modèles de mentaux, comme le souligne Teun van Dijk:

Les modèles mentaux ont été introduits en psychologie cognitive afin de rendre compte d'une variété de problèmes de compréhension (du discours). C'est-à-dire qu'au-delà des représentations sémantiques, la compréhension d'un discours passe par la construction d'un modèle. [...] La question du vrai ou du faux n'est pas une condition d'une telle compréhension. En effet, depuis que nous sommes enfants, nous avons appris à comprendre et à interpréter des modèles pour les mythes, les contes de fées, les mensonges et la fiction. (Dijk 1998, 250)¹

Cependant, la construction² de modèles mentaux de la fiction et de l'idéologie conduisent à des représentations différentes en ce qui concerne soit la dichotomie vrai/faux par rapport à la réalité empirique, soit le modèle de contexte émergeant des types d'objet de la représentation, soit encore les règles commandant les attitudes à l'égard des faits et des raisonnements représentés.

Considérant les points communs et les divergences, on peut envisager à tout le moins deux démarches, qui sont viables pour aborder les relations entre fiction et idéologie: soit on applique à la fiction des concepts-clés de l'idéologie, soit on s'efforce d'explorer leur territoire commun en ce qui concerne les connaissances et les croyances.

C'est pourquoi, on tentera dans un premier temps de prendre en ligne de compte cette première démarche qui lie idéologie et fiction suivant les valeurs et les stratégies du fantastique, puis on s'attachera dans un deuxième temps à en examiner les éléments qui, de la fiction à l'idéologie, réfléchissent des connaissances et des croyances.

2. De l'idéologie à la fiction - valeurs et stratégies du fantastique

Le plus souvent le discours fantastique ne se présente pas comme un discours engagé et ne déploie pas des prescriptions visant à la découverte de valeurs éthiques ou idéologiques de la part du lecteur. Ceci ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas de dimension éthique ni versant idéologique plus au moins voilés que le lecteur doit percevoir à la suite du processus inférentiel sur les idées, les valeurs et les thèmes du texte.

¹ Traduit ici de l'original: "Mental models were introduced in cognitive psychology in order to account for a variety of problems in (discourse) understanding. That is, beyond semantic representations, understanding a discourse involves the construction of a model [...] The question of truth or falsehood is not a condition of such understanding. Indeed, since we were children we have learned to understand and construe models for myths, fairy tales, lies and fiction" (Dijk 1998, 250).

² Comme l'a souligné Teun van Dijk (1998, 10), discours et idéologie sont, tous les deux, des "construits sociaux" (social constructs).

À ce propos, Alfons Gregori souligne l'importance du rôle de l'ambiguïté sur l'inexpliqué fantastique:

Ainsi, au même temps qu'on interprète les éléments ambigus relatifs à l'appartenance idéologique de certains aspects du texte, configurant une toile qui le situe dans l'orbite d'une certaine (ou certaines) idéologie(s) mentionnée(s), en tant que lecteurs nous devons reconstruire l'inexpliqué du récit fantastique et imaginer l'inexplicable comme constituant d'une fantasticit   laquelle peut aussi influencer la lecture de l'idéologique. (Gregori 2015, 200)³

Si les idéologies sont des croyances sociales partagées, comme l'a précisé Teun van Dijk (1998, 29), alors les valeurs jouent un rôle important dans la construction de ces idéologies:

En conjonction avec les idéologies, [les valeurs] sont la référence de l'évaluation sociale et culturelle. Comme les connaissances et les attitudes, elles se situent dans le domaine mémorial des croyances sociales. Autrement dit, nous ne considérons pas les valeurs comme des abstractions sociales ou sociologiques, mais comme des objets mentaux partagés de la cognition sociale. (Dijk 1998, 74)⁴

Chaque idéologie prône des valeurs que ses promoteurs considèrent comme les meilleures ; cependant, la notion de valeurs est instable dans la mesure où les valeurs se modifient historiquement. Ainsi, les perspectives philosophiques relativistes argumentent que les valeurs dépendent des contextes sociaux ; différemment, d'autres courants-philosophiques — tels que la Meta  thique⁵ — tentent de comprendre non seulement le statut, le fonctionnement et la portée des valeurs, mais aussi les différences qui s'instaurent entre les valeurs reconnues comme universelles et celles perçues comme situationnelles.

Suivant un processus inférentiel, il est possible de discriminer des valeurs dans les contes de Mélanie Fazi, de Rhys Hughes et de A. T. Pereira, puisqu'elles sont étayées par de multiples stratégies que le lecteur doit dégager. On essayera de d  cortiquer ces stratégies dans les contes suivants: "Corneropolis" et "The City That Was Itself" de R. Hughes (inclus dans *Ten Tributes to Calvino*) ; "La cit   travestie" de M. Fazi (inclus dans

³ Traduit ici de l'original: "Es decir, al tiempo que se interpretan los elementos ambiguos relativos a la pertenencia ideológica de determinados aspectos del texto, conformando una red que lo sitúa en la órbita de alguna o algunas de las ideologías mencionadas, como lectores debemos reconstruir lo inexplicado del relato fantástico e imaginar lo inexplicable como constituyente de una fantasticidad que también puede influir en la lectura de lo ideológico" (Gregori 2015, 200).

⁴ Traduit ici de l'original: "Together with ideologies [values] are the benchmark of social and cultural evaluation. Like knowledge and attitudes, they are located in the memory domain of social beliefs. That is, we do not take values as social or sociological abstractions, but as shared mental objects of social cognition" (Dijk 1998, 74).

⁵ Selon Kevin M. DeLapp (2011, §1) la Meta  thique "may be thought of as a highly abstract way of thinking philosophically about morality".

Notre-Dame-aux-Écailles) et “A rua sem nome” de A. T. Pereira (inclus dans *As longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*).

La présentation *a contrario* est une stratégie utilisée dans le conte “La rue sans nom” de Ana Teresa Pereira et dans le conte “The City That Was Itself” de R. Hughes. Dans “La rue sans nom”, la vie d’un vieillard riche semble à première vue n’avoir aucune valeur. En effet le protagoniste, qui n’a pas de nom, peut étudier et flâner dans les rues de Londres parce que vieux Ryan, le dernier de ses proches, paie ses études. Quand ce dernier lui annonce, en personne, la fin de cette aide pécuniaire, le protagoniste le tue en le poussant dans l’escalier. La lâcheté, l’égoïsme et l’ingratitude du protagoniste fonctionnent ainsi *a contrario* et conduisent le lecteur à réfléchir aux valeurs positives qui devraient servir d’exemple socialement.

Toutefois, une sorte de revanche l’attend puisqu’il se retrouvera piégé dans une impasse, littéralement une voie sans issue, conçue par Ryan à partir d’une ouverture dissimulée, chez lui, derrière le miroir de sa bibliothèque. Une fois déclenché, le mécanisme se referme sur lui et l’homicide reste emprisonné dans ce cul-de-sac: “Un peu plus loin la rue se sépare en deux. J’ai suivi celle de gauche et elle ressemblait à l’autre. [...] Et alors j’ai tout compris. Ryan avait écrit son livre. Il l’avait écrit en pierre et moi j’étais le seul personnage. J’étais dans une rue sans nom” (Pereira 2013, 115).

Bien qu’il s’agisse d’une petite histoire noire, assez simple, elle soulève des questions éthiques, comme celles des valeurs du droit à la vie et à la liberté.

Parmi les questions éthiques, on peut y lire le leurre qu’est une vie gouvernée par l’égoïsme, une vie où tout est à prendre, aussi bien le vacarme des bars que la quiétude des bibliothèques, sans pour autant rien donner en échange ni aux autres ni à la société. Outre la question du caractère attribué au personnage, ce manque de respect des devoirs et des valeurs doit, alors, être examiné à la lumière des différentes couches idéologiques, notamment au niveau de l’action, de l’interaction sociale ou encore, plus largement, du système complexe que les relations sociales tissent avec leurs valeurs sociétales. Pour Teun van Dijk, à l’instar de l’action, “l’interaction demande une évaluation par le moyen d’une série de valeurs sociales, telles que la politesse, la tolérance, la coopération, l’entraide ou l’altruisme” (Dijk 1998, 75), cette évaluation s’appliquant aussi aux structures et aux organisations de la société en général. Autrement dit, “démocratie, liberté, indépendance ou autonomie sont des valeurs sociétales essentielles” (75) qui seront accentuées par toutes les idéologies sociales et politiques majeures.

Ce passage vers une strate plus vaste et généralisante ne doit néanmoins pas nous faire oublier l’enchevêtrement inextricable où se mêlent pratiques idéologiques et élaboration théorique des idéologies. Il est utile de rappeler ici les réflexions de Terry

Eagleton quand il convoque les distinctions introduites par Valentin Voloshinov⁶ entre “idéologie ‘comportementale’” et “systèmes établis” des idées, et insiste sur leur caractère dialogique⁷: “Les systèmes idéologiques formels doivent puiser leur subsistance vitale dans l’idéologie comportementale, sous peine de dépérir ; mais ils y réagissent et ripostent aussi puissamment, leur donnant, comme le remarque V. N. Voloshinov, leur ‘ton’ ” (Eagleton 1991, 49).

L’intérêt ici n’est pas de revenir à une approche comportementale et de faire fi des processus mentaux et de la cognition — approche déjà dépassée comme le rappelle van Dijk⁸ —, mais plutôt de tenir compte de la récursivité ou récursion (qui va au-delà de la rétroaction) entre les comportements et la systémativité des idéologies.

Le conte “Corneropolis” de Rhys Hughes peut nous fournir un exemple de cette interconnectivité. En effet, il repose sur des stratégies comme l’humour, l’absurdité, l’incroyable, mais aussi sur une sorte de mise en abyme qui fait rebondir les relations. Au début du récit, le protagoniste demande à un passant de bien vouloir l’aider à retrouver sa femme, en se postant à l’angle d’une rue et en la surveillant, pour qu’il puisse en faire de même un peu plus loin.

J’ai arrêté un passant pressé et je lui ai dit: “Excusez-moi, mais cela vous dérangerait-il d’attendre ici à ma place?”

“Et pourquoi je ferais ça?” répondit-il d’un ton bourru.

“C’est facile. En me tenant ici, je peux guetter deux rues à la fois. Mais je voudrais jeter un coup d’œil à une troisième, c’est pourquoi je me propose d’aller jusqu’au fond de la rue et de m’y poster”.
(Hughes 2012, § 1)⁹

⁶ En effet le philosophe soviétique distingue entre “idéologie ‘comportementale’” et “systèmes établis” d’idées. L’idéologie comportementale concerne “l’ensemble des expériences de vie et les expressions extérieures qui y sont directement liées” (*apud* Eagleton 1991, 48).

⁷ Selon Terry Eagleton “the concept of behavioural ideology (...) reminds us that lived experience is always tacitly shaped already, if only in ambiguous provisional ways. Theoretically elaborate ideologies of art, science and ethics are for Voloshinov ‘crystallizations’ of this more fundamental level of existence, but the relationship between the two is dialectical” (Eagleton 1991, 49).

⁸ En effet, Teun van Dijk affirme: “In interactionism, the mind is either seen as a figment of the dualist (mind versus body) imagination, or as irrelevant because what counts, socially, for social members, is what is ‘observably’ being displayed. This neo-behaviourist misconception is hardly much more sophisticated than the old version of behaviourism that has marred psychology and the social sciences for decades. Yet, at the same time, obviously mental concepts for hardly observable things like meanings, understanding, rules, and so on, keep appearing, unanalyzed, in such interactionist approaches, as if ‘displays’ of meanings or understandings are more observable than these meanings or understandings themselves” (Dijk 1998, 131).

⁹ Traduit ici de l’original: “I stopped one of the hurrying pedestrians and said, ‘Excuse me, but would you mind waiting here in my place?’.

‘Why should I?’ he answered gruffly.

En arrivant à l'autre coin de rue, il constate que celle-ci bifurque et que donc il lui faut une autre personne pour surveiller cet angle, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il parvienne à couvrir les multiples carrefours des innombrables rues. Grâce à l'aide précieuse d'un grand nombre de personnes, il éprouve alors l'illusion d'être "le premier citoyen omniscient" (Hughes 2012, § 33).

Dans ce conte, la valeur mise en exergue est donc l'altruisme, et bien que quelque peu remise en cause au début, elle est, par la suite, acceptée comme indiscutable, ce qui est visible dans le comportement des volontaires. Dans un retournement de situation inattendu, le protagoniste met un terme au suspense lorsqu'il aboutit à un raisonnement logique irréfutable: si tous les coins de rue sont surveillés et que sa trop belle femme ne se montre pas, "c'est qu'elle n'existe pas" (§ 33).

Ce dénouement met en cause la connexion entre les comportements des sujets respectueux des normes de la socialisation d'un système de valeurs, où l'entre-aide est un bien établi, dans la mesure où l'altruisme exprimé par les individus ne semble pas avoir de propos, l'aide étant superflue: l'objet de la recherche — sa femme — n'existe pas. En ce sens, la connexion entre les pratiques altruistes et la théorie affleure par la négative, questionnant ainsi le raisonnement antérieur, ce qui peut laisser sous-entendre une hypothétique adhésion de l'auteur à une position conservatrice qui dévalorise l'altruisme. Ne perdons pas de vue que, au long des siècles, nombre de philosophes ont soupçonné l'altruisme d'être un égoïsme déguisé.¹⁰

Mais on peut aussi en prendre le contrepied et envisager la petitesse du protagoniste devant sa tâche herculéenne, dans une ville qui englutit les gens, et qui le conduit à réfléchir sur son rôle: "Cette ville est convolutée, criblée. Et je demeure haut, mais pas assez haut pour voir plus que quelques brins de l'enchevêtrement" (Hughes 2012, § 34). En l'occurrence, la persistance du protagoniste — prêt à recommencer l'expérience l'année suivante — peut ainsi être interprétée comme un signe de l'utilité de l'altruisme.

On peut alors se demander pourquoi de telles différentes hypothèses d'interprétation peuvent être échafaudées et comment ces lectures opposées sont possibles. En fait, la stratégie activée pour y parvenir repose sur l'ambiguïté. Pour reprendre les types d'ambiguïté discernés par Juan Herrero Cecilia, il ne s'agit pas ici ni d'ambiguïté ontologique, ni perceptive, mais plutôt d'une ambiguïté narrative:

'Quite simple. By standing on this corner I am able to survey two streets at once. But I would like to take a look at a third, which is why I propose walking to the end of this street and standing on that other corner'" (Hughes 2012, § 1).

¹⁰ Comme le souligne Terry Eagleton, les philosophes du dix-huitième siècle ont examiné minutieusement cette notion et ils sont poursuivis par la "vieille suspicion selon laquelle l'altruisme pourrait simplement être une forme sournoise d'égoïsme" (Eagleton 2009, 24).

La stratégie de l’ambiguïté narrative et le jeu avec ce qui est passé sous silence et avec ce qui est sous-entendu constitue l’un des charmes du genre fantastique, parce qu’elle rend la coopération du lecteur plus active et participative dans son interprétation de l’histoire mystérieuse narrée ou parce qu’elle aide à surprendre ou à faire revenir en arrière et à commencer une nouvelle lecture [...] Parfois, le dernier paragraphe [...] vient offrir des informations qui déroutent le lecteur et donnent un nouveau sens à tout ce qui est raconté avant [...]. (Herrero Cecilia 2000, 214)¹¹

Jouant un rôle d’inversion par rapport à ce qui se donne d’emblée en surface, le non-dit et l’implication sont capables de déclencher le non-sens de la fin du conte “Corneropolis”.

Par surcroît, l’usage de l’implication peut conduire à une autre hypothèse: une lecture idéologiquement féministe avec ses implications idéologiques. En effet, si on s’arrête à certains détails, le choix du possessif dans l’expression fréquente “ma femme” renvoie à la possession d’un bien, ce qui peut indiquer l’objectivation de la femme, et s’inscrire dans l’attitude conservatrice que l’on soupçonne chez l’auteur, ou, alors, on peut y entendre, en écho, cette fameuse expression utilisée de façon sexiste dans une enquête: “cherchez la femme.” D’une autre perspective, on peut imaginer qu’il n’y a pas abandon de la femme, mais quête de la femme, dans une ville moderne pleine de coins et de recoins dans laquelle on peut facilement se perdre. Le mot “corner” en anglais signifiant à la fois “coin” et “tournant/virage”, la notion de choix s’en trouve de fait accentuée: dans le labyrinthe de la ville, l’homme urbain/le citoyen sait choisir où tourner et quel angle il doit franchir. Dès lors, l’irruption fantastique survient par le biais de la multiplication démesurée d’angles et par l’impossibilité de les surveiller tous. Si un ‘cul-de-sac’ ne permet aucune sortie, de même l’excès des tournants/angles dans l’espace urbain réduit l’homme à la nullification en lui offrant un trop grand nombre de choix.

3. De la fiction à l’idéologie — connaissances et croyances

Si on s’engage sur un cheminement qui part du cœur de la fiction vers des inférences idéologiques, il sera logique de chercher des mots qui nous fournissent des indices idéologiques. Cependant, bien souvent les questions idéologiques ne sont pas explicitées directement, mais demeurent sous-jacentes.

¹¹ Traduit de l’original: “La estrategia de la ambigüedad narrativa y el juego con lo silenciado y con lo implicado constituye uno de los encantos del género fantástico, porque hace más activa y participativa la cooperación del lector en su interpretación de la misteriosa historia narrada o porque contribuye a sorprenderle o hacer que vuelva atrás y emprenda una nueva lectura [...] A veces el último párrafo [...] viene a ofrecer una información que desconcierta al lector y confiere un nuevo sentido a todo lo narrado [...]” (Herrero Cecilia 2000, 214).

Dans le conte “The City That Was Itself”, Rhys Hughes rend hommage à Italo Calvino, dans la mesure où il présente une ville très particulière, *Itselfia* — mot qu’on pourra traduire par *Mêmetia* — assez proche de l’imaginaire de l’auteur italien. La bizarrerie de l’organisation de la ville est atténuée par le narrateur quand il affirme, satiriquement, que sa méthode organisationnelle est décevante tant elle est simple: “La méthode par laquelle *Mêmetia* [*Itselfia*] n’évoque qu’elle-même est d’une simplicité décevante. Chaque rue, longue ou courte, porte le même nom” (Hughes 2012, § 5).¹²

Agissant comme un épitomé, la mêmeté de la ville mène à l’entropie: la difficulté de savoir où l’on se trouve, et de s’orienter, élimine la possibilité même d’organisation. En fait, il s’agit d’une *ipseité* tellement collée à la mêmeté que le narrateur/protagoniste ne sait pas, lui-même, comment il a réussi à échapper à la force centripète de cette ville. Il faut noter que la ville ne provoque ni la peur, ni le désarroi du labyrinthe — au contraire, elle est très confortable, disons, trop confortable.

Et, donc, dominée par l’autoréférentialité et par le repli sur soi, la ville efface la différence:

Toutes les villes rêvent d’autres villes. *Mêmetia* ne rêve pas ni encourage les rêves dans sa population. *Mêmetia* est unique. Le style unique possédé par *Mêmetia* est vraiment singulier, parce qu’il ne tient pas à la géographie, ni à l’architecture, ni à la culture ou au caractère de ses gens. *Mêmetia*, sur certains points, ressemble à d’autres villes, mais elle refuse de reconnaître des rivaux. Elle est autoréférentielle. (Hughes 2012, § 2)¹³

L’irréalité de cet espace reste proche du sentiment d’irréel provoqué par les villes imaginaires de Italo Calvino — surtout par *Hypatia*, la ville des mots trompeurs, ou encore par *Sofronia*, la ville aux deux moitiés. Celle-ci, tout comme *Itselfia*, ne change pas, représentant ainsi une sorte de négatif d’*Eutropia*, la ville continuellement réinventée par elle-même et par ses habitants. Au lieu de représenter des villes vraisemblables, l’auteur récupère des éléments urbains communs – tels que les travaux dans les rues et les immeubles – pour déréaliser l’espace connu en recourant à l’hyperbole soit du changement continu, soit du refus du changement. Ce genre de procédé fantastique n’est possible que par la considération, construite par la mémoire, des caractéristiques spatiales de nos villes contemporaines – transformées ici par le fictionnel fantastique, qui, dans ce cas, prône le désarroi.

¹² Traduit ici de l’original: “The method by which *Itselfia* evokes only itself is disappointingly simple. Every street, however long or short, has the same name” (Hughes 2012, § 5).

¹³ Traduit ici de l’original: “All other cities like to dream of other cities. *Itselfia* does not dream or encourage dreams in its populace [...]. *Itselfia* is unique. [T]he style of uniqueness possessed by *Itselfia* is wholly singular, for it has nothing to do with geography, architecture, the culture or character of its people. *Itselfia* may resemble other cities in certain aspects, [...] but it refuses to acknowledge rivals. It is self-referential” (Hughes 2012, § 2).

Sous l'idée qui préside au conte de Rhys Hughes, et derrière la négativité entrevue, semblent se cacher non seulement une critique idéologique de la banalisation et de la normalisation des villes contemporaines mais aussi une critique à l'anéantissement de la différence — d'autant plus que *Itselfia*, par l'attrait qu'elle exerce par sa mêmété, se transforme en gouffre qui avale les moins prudents.

On comprend alors que, comme l'explique Denis Mellier, l'idéologie émerge de l'envers des choses:

Cette syntaxe ou cette modalité négatives du fantastique, dans le geste même de la transgression et de l'inversion des concepts, disent la loi commune de ce qui arrive ou peut arriver dans les limites dont nous accréditons le réel, dans la culture et l'imaginaire. [...] C'est ce jeu possible d'inversion qui fait exister la tension des limites et permet alors de poser la double motivation politique du fantastique, traditionnellement en débat dans la critique: forme réactionnaire ou imaginaire subversif? C'est sur ce jeu d'inversion que passent les deux versants des appréciations politiques du fantastique: soit cette image négative doit être éliminée pour permettre le retour à l'ordre antérieur, soit cette image porteuse de subversion permet la contestation progressiste des cadres et limites culturelles. (Mellier 1999, 115)

C'est précisément sous le signe de l'inversion que chemine et évolue l'intrigue du conte de Melanie Fazi "La cité travestie" dans la mesure où il questionne d'une part l'appréciation préconçue de Venise comme cité-merveille et de l'autre l'opinion consensuelle qui loue son charme. Comme le titre l'indique, elle est perçue par le narrateur/protagoniste Giordano Salvaggio comme trompeuse, cachant sa saleté et sa sorcellerie derrière les dorures et le mythe de sa beauté. Mais pour ceux qui vivent de son charme, la ville exige d'eux un prix très élevé. En effet, si Giordano et Sofia profitent du mirage de beauté que la ville produit sur ses visiteurs et ses touristes en leur vendant des souvenirs, des babioles et surtout des rubans, ils devront payer, de leur corps et de leur âme, un lourd tribut à la ville qui les absorbera dans ses entrailles immondes. La ville leur jette un sort si puissant qu'ils sont victimes de son sortilège, de sa *malia* (magie). En effet, Sofia qui confectionnait des nattes et des filets à vendre disparaît et, quand Giordano la retrouve, il ne peut que constater qu'elle a été emportée par les eaux enchantées de la ville:

Elle a surgi du canal dans une gerbe d'éclaboussures, en prenant bien soin de m'asperger. Ce fut le plus surnois des baptêmes: Venise appliquant sa marque sur mon corps. Sofia avait aux lèvres un rire indécent qui n'était pas le sien. L'épiderme de son visage, blanchit par son séjour dans le canal, commençait à se relâcher. (Fazi 2008, 19)

Dès lors Giordano, pour sauver sa peau, fait un pacte avec la ville: la nuit, il lui vole des soupirs et des cris qu'il vend, le jour venu, aux touristes imprévoyants.

On assiste alors à la présentation de l'impossible fantastique, ce qui remet en cause les limites du cadre épistémologique et ontologique du connu, car selon Rosemary Jackson (2009, 14)¹⁴:

Contrairement aux mondes merveilleux, qui construisent des réalités alternatives, les mondes obscurs du fantastique ne construisent rien. Ils sont vides, se vident, se dissolvent.

Ce [...] qui menace d'être in-visible ne peut avoir qu'une fonction subversive par rapport à un système épistémologique et métaphysique qui fait de "je vois" un synonyme de "je comprends."¹⁵ [...]

Les unités classiques d'espace, de temps et de caractère sont menacées de dissolution dans les textes fantastiques. [...] Tout se passe comme si 'la nature limitée de l'espace' [énoncée par Kant] [...] y avait inséré une dimension supplémentaire, où des "contreparties incongrues" peuvent coexister [...]. (Jackson 2009, 26-27)¹⁶

En imaginant une ville enragée et dévoreuse, Mélanie Fazi dévoile une existence occulte que l'œil distrait et superficiel du touriste ne veut ou ne peut pas voir et, à son tour, le lecteur est conduit à déchiffrer toute cette force secrète de la ville, en remplissant le vide laissé par les significations implicites et sous-entendues. Par ailleurs, on peut noter ici la présence d'un fantastique contemporain fondé sur une compréhension actuelle de la préservation (ou non) des habitus naturels, ce qui laisse entrevoir une critique du tourisme de masse. De surcroît, cet espace engloutissant met en évidence la distinction proposée par Patricia García, selon laquelle dans le fantastique de lieu l'espace est vu comme un *hôte* de l'agencement fantastique, tandis que, dans le fantastique de l'espace, "c'est le propre espace qui est *l'agent* de la transgression, provoquant la violation des lois logiques." (García 2015, 33)¹⁷ Il s'agit, donc, d'une espèce de métamorphose où l'espace

¹⁴ Quoique s'adressant au fantastique "as a mode" Rosemary Jackson utilise plutôt le terme *fantasy*: "Presenting that which cannot be, but *is*, fantasy exposes a culture's definitions of that which can be: it traces the limits of its epistemological and ontological frame" (Jackson 2009, 14).

¹⁵ Josemary Jackson reconnaît des différences dans les productions ancrées dans le fantastique: "From about 1800 onwards, one of the most frequent landscapes of fantasy has been the hollow world, one which is surrounded by the real and the tangible, but which is itself empty, mere absence" (Jackson 2009, 27).

¹⁶ Traduit ici de l'original: "[...] the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving".

That [...] which threatens to be un-seeable, can only have a subversive function in relation to an epistemological and metaphysical system which makes 'I see' synonymous with 'I understand'. [...]

Classical unities of space, time and character are threatened with dissolution in fantastic texts. [...] It is as though 'the limited nature of space' referred by Kant [...] had inserted into it an additional dimension, where 'incongruent counterparts' can co-exist" (Jackson 2009, 27).

¹⁷ Traduit ici de l'original: "in the Fantastic of Space, space is the *agent* of the transgression, provoking the breach of logical laws" (García 2015, 33).

se transforme en monstre engloutissant qui brise et dégrade les corps, en signe de revanche de ce qu'on lui a fait subir.

4. Coda : réflexions finales

La subversion du fantastique perçue par Rosemary Jackson est également accentuée par d'autres théoriciens, comme David Roas qui affirme que: "lo fantastico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico [es] la inexplicabilidad del fenómeno" (Roas 2011, 30).

Mais, si, au cœur des contes examinés ici, on peut observer un conflit épistémologique au regard de nos croyances, on remarque que, sous-jacent à ce conflit même, progresse une disruption qui conduit à la perte de l'hégémonie nos connaissances les plus enracinées, nous obligeant à les évaluer différemment. Or, comme on le sait, dans le cadre de référence de la théorie de l'idéologie, l'un des concepts les plus innovateurs qui y furent apportés par Antonio Gramsci, est celui de l'hégémonie culturelle (*apud* Freedom 2003, 21). Or, avec le fantastique nous sommes confrontés à une "chute", presque tragique, de nos certitudes et de nos connaissances¹⁸, laquelle nous oblige à réfléchir par-delà la surface des mots, étant donné que la signification se tapit sous différentes couches qui doivent être enlevées l'une après l'autre, livrant ainsi plusieurs hypothèses d'interprétation. La démarche est alors une démarche abductive, selon les distinctions de Charles Sanders Peirce¹⁹, parce que le lecteur a besoin de formuler des hypothèses pour parvenir à lire l'ambiguïté et les implicites dissimulés derrière l'humour, le non-sens et l'irréel.

C'est notamment ce qu'on voit à profusion dans la dernière fiction, dans laquelle, au-delà de la critique du touriste farfelu, il faut inférer une critique adressée à la société de consommation et à la beauté, abîmée par des ordures et des saletés cachées au regard, mais que nous retrouvons tout autour de nous si nous voulions bien le voir.

Même si façonnés différemment, les trois contes exhibent des espaces urbains actuels qui désorientent ou attrapent l'homme.

En somme, par un processus d'abduction, ces contes montrent l'hypocrisie des valeurs qui, soumises à la moindre épreuve pénible, s'effondrent. Ils représentent une méfiance à l'égard des visions du monde les plus communes et nous obligent ainsi à nous

¹⁸ Dans l'article intitulé "Epistemic Value", Patrick Bondy affirme: "La connaissance et la vraie croyance ont tendance à être des choses que nous voulons avoir".

¹⁹ La définition de Charles S. Peirce sur ce fameux concept d'abduction est la suivante: "Abduction is the process of forming an explanatory hypothesis. It is the only logical operation which introduces any new idea" (Peirce 1903, CP 5.171).

interroger sur nos croyances. Si, comme le soutient Žižek (1996, 7), on peut “affirmer catégoriquement l’existence de l’idéologie comme matrice générative qui règle le rapport entre le visible et l’invisible, l’imaginable et l’inimaginable”, alors, ces fictions présentent indubitablement une dimension idéologique par la disruption et la mise en cause de nos croyances. Selon Michael Freeden, au-delà de leur côté pragmatique, “les idéologies sont censées avoir un côté signifiant, puisqu’elles se présentent comme des symboles multicouches de la réalité qui synthétisent des idées complexes.”²⁰ Et, assurément, le fantastique, avec ses univers fictionnels absurdes et insolites, subvertit la symbolisation des cosmovisions perçues comme prévisibles, poussant le lecteur à une lecture herméneutique plus profonde qui le conduit, et l’oblige, à éplucher, les unes après les autres, les différentes strates idéologiques — un défi vraiment irrésistible pour celui qui aime le fantastique.

²⁰ Traduit ici de l’original: “[ideologies] are multilayered symbols of reality that brought together complex ideas” (Freeden 2003, 41).

BIBLIOGRAPHIE

- BAL, M. 2002. *Traveling Concepts in the humanities: a rough guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- BONDY, P. 2011. "Epistemic Value." In *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <<https://iep.utm.edu/>> [dernier accès 1/6/2022].
- DELAPP, K. M. 2011. "Metaethics." In *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <<https://iep.utm.edu/>> [dernier accès 1/6/2022].
- DIJK, T. 1998. *Ideology. A Multidisciplinary Approach*. London / Thousand Oaks / New Dehli: SAGE Publications
- EAGLETON, T. 1991. *Ideology. An Introduction*. London/New York: Verso.
- . 2009. *Trouble with strangers: a study of ethics*. Malden, MA / Oxford, UK: Willey-Blackwell.
- FAZI, M. 2008. *Notre-Dame-aux-Écailles*. Paris: Galimard.
- FREEDEN, M. 2003. *Ideology: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- GARCÍA, P. 2015. *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. New York/London: Routledge.
- GREGORI, A. 2015. *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- HERRERO CECILIA, J. 2020. *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Ciudad Real: Universidad Castela-A Mancha.
- HUGHES, R. 2012. *Ten Tributes to Calvino*. Swansea: Gloomy Seahorse Press.
- JACKSON, R. 2009. *Fantasy. The Literature of Subversion*. [Orig. ed. 1981], London / New York: Routledge.
- MELLIER, D. 1999. *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Editions Champion.
- PEREIRA, A. T. 2013. *As longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*. Lisboa: Relógio D'Água.
- SCHAEFFER, J.-M. 2006. *Projet : La fiction : approches philosophiques, anthropologiques, esthétiques et littéraires* <<https://vdocuments.mx/la-fiction-approches-philosophiques-linguistiques-cralehessfrdocannexefichier403programme-gdr-.html?page=1>> [dernier accès 1/6/2022].
- . 2011. *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?* Vincennes: Les Editions Thierry Marchaisse.
- ŽIŽEK, S. (ed.). 1996 [1994]. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.



RAQUEL ÁLVAREZ-ÁLVAREZ

MÈRES VAMPIRES ET CRÉATURES HYBRIDES

Reflets du féminisme contemporain et des interrogations transhumanistes

ABSTRACT: Among the developments in vampire fiction over the last thirty years, the treatment of maternity and the hybrid stand out. The female vampire has imposed her fertility and dominant social functions. We seek to demonstrate how this phenomenon is part of the current dismantling of the patriarchal vision of women, while at the same time highlighting a certain obsolete feminism, and ultimately aligning itself with current feminist demands. The proliferation of hybrid creatures is also significant in our view and is of particular interest because of its link with the divisive debate surrounding transhumanism and eugenics. Finally, using specific examples, we look at the contemporary questions about the future of humanity raised by the alliance of these two trends.

KEYWORDS: Vampire; Hybrid; Maternity; Feminism; Transhumanism; Posthumanism.

Le mythe du vampire a été exploité au fil des siècles pour exprimer les peurs et les fantasmes des sociétés et des hommes qui les composent. Depuis la mort inexplicable des nourrissons dont se rendent coupable la grecque Lamia, la philippine Aswang ou encore l'indonésienne Pontianak, en passant par l'assujettissement à des intérêts religieux, la crainte des guerres et des épidémies jusqu'au Dracula de Bram Stoker cristallisant la peur de l'étranger, il accompagne l'Histoire. C'est donc en toute logique que le mythe évolue avec les hommes.

Alors, qu'en est-il aujourd'hui ?

Initiée par Anne Rice et ses *Chroniques vampiriques* dans les années 70, la tendance est à l'humanisation du vampire, dont la nature s'est considérablement complexifiée. L'autrice a envoyé le vampire chez le psychanalyste. Le monstre est désormais doté d'une conscience et d'une parole. Autrement dit, il souffre et il nous le fait savoir, ce qui le rapproche de nous et nous rend empathiques à son égard.¹ Évidemment, cela a des répercussions narratives non négligeables. La première étant l'annulation du principe selon lequel le vampire est systématiquement mauvais. Désormais, il y a des bons comme

¹Dans ce même ordre d'idées et de manière générale, David Roas parle de "la voz del monstruo" (Roas, 2022).

des mauvais vampires, à l'instar de l'humanité. Il est difficile de trouver une fiction vampirique contemporaine où l'ensemble de la race vampire soit considérée comme ennemie. Parmi les vampires certains aspirent à cohabiter avec les humains (plus ou moins) pacifiquement. Certains se donnent même pour devoir de les protéger. On assiste ainsi, en plus, à la socialisation du monstre. Le vampire a rompu avec son isolement et revendique sa place dans le monde. Déjà chez Rice, Armand rétorquait à Louis dans un intense débat qu'ils [les vampires] appartenaient au monde au même titre que les humains (Rice 2012, 363-364).

Ajoutons une autre tendance remarquable depuis les années 90 : le protagonisme grandissant de la femme, un phénomène littéraire connu dans le domaine francophone sous le nom de *Bit Lit* (mot-valise formé à partir du vocable anglais *bite* et de *littérature*).

Indissociables de ces tendances, deux types d'évolution au sein de la fiction vampirique contemporaine occidentale ont particulièrement retenu notre attention : le traitement de la maternité et l'hybride, créature mi-vampire, mi-humaine.

En effet, la femme vampire est devenue fertile et mère de famille, ce qui constitue un authentique bouleversement dans le mythe du vampire. En quoi ceci s'inscrit-il dans la vision féministe contemporaine ? L'hybride quant à lui prolifère dans la fiction vampirique. De quoi est-ce le signe ? Il n'est par ailleurs pas exclu de la dynamique féministe à laquelle s'ajoute un étroit rapport avec les questions transhumanistes.

Nous nous évertuerons à expliquer de quelle manière et tâcherons de répondre à l'ensemble de ces questions. En nous appuyant sur une sélection d'œuvres principalement anglo-saxonnes et francophones, nous expliquerons d'abord pourquoi l'engendrement et la progéniture vampirique se sont d'abord inscrits dans une tradition patriarcale, pour ensuite analyser comment s'est opéré un changement de nature féministe illustré par la propre évolution de la figure de la femme vampire. Dans un dernier temps, nous nous pencherons sur la figure de l'hybride.

Soyons clairs dès à présent. Il ne s'agit pas de généraliser -le genre vampirique est riche et hétérogène-, mais bien de relever deux tendances de la fiction vampirique contemporaine selon nous significatives, notamment par le lien qu'elles entretiennent entre elles, un dernier point que tâcherons également de démontrer.

Engendrement et progéniture vampirique : une tradition patriarcale

Comment devient-on vampire ?

Le mythe du vampire naît et se construit sur les superstitions associées à un temps et à un lieu donnés. Ainsi, dès l'Antiquité et jusqu'au Moyen-Âge, n'importe qui, à sa mort,

pouvait se transformer en vampire. Toutefois, c'est à l'ère chrétienne que le mythe fut irrémédiablement lié à la pratique religieuse et que par conséquent certains devinrent plus enclins que d'autres à devenir vampires, comme par exemple les excommuniés, les sorciers, les victimes de mort violente ou bien encore les mort-nés.² De même, c'était le cas pour toute personne n'ayant pas bénéficié d'une sépulture chrétienne. Dans certaines régions d'Europe méridionale, on pensait que l'on subirait ce sort si, en l'état de cadavre, un chat ou autre animal vous passait sur le corps. Les victimes de ces vampires devenaient à leur tour des vampires.

Certaines personnes pouvaient naître avec une prédisposition. Comme par exemple, pour les habitants d'Europe centrale et orientale, celle qui consistait à naître coiffé(e) (c'est-à-dire sortir du ventre maternel avec une partie de la poche des eaux ou du placenta sur la tête). Cette légende a d'ailleurs été reprise dans le roman et son adaptation télévisée *Hemlock Grove*.³ En réalité, il faut entendre par prédisposition toute anomalie physique, car elle entraînait *de facto* une méfiance et un rejet social de l'individu concerné. C'est pourquoi venir au monde avec une déformation patente, avec des dents, avec des yeux foncés ou au contraire d'un bleu très clair, avoir les cheveux roux ou des taches rouges sur le corps prédisposaient à une éventuelle transformation. Mais ce pouvait être le cas également des enfants incestueux, ou du septième enfant. Cette liste n'est évidemment pas exhaustive.

C'est lorsque le mythe du vampire s'érotise et sert à canaliser non plus uniquement les peurs mais aussi les fantasmes que le mode d'engendrement évolue ou du moins se précise. Cette érotisation est déjà présente chez Goethe (*La Fiancée de Corinthe* 1797) mais elle se développe surtout chez les poètes et les écrivains européens du XIX^e siècle, prenant très vite une ampleur qui dépasse les frontières continentales.

Ainsi la morsure, allusion à l'acte sexuel, devient le principal mode d'engendrement. Un mode masculin, puisqu'il renvoie à la pénétration. La femme vampire, lorsqu'elle engendre, est ainsi forcée de suivre ce procédé masculinisant. Une caractéristique par ailleurs renforcée lorsque le vampire, pour compléter la transformation de sa progéniture, lui fait boire son propre sang. C'est le cas chez Anne Rice, mais aussi dans *La Communauté du Sud* de Charlaine Harris (2001-2013) et son adaptation en série *True Blood* (HBO, États-Unis, 2008-2014), ou bien encore dans la saga *Twilight* de Stephenie Meyer (2005-2008 pour les quatre romans principaux adaptés en cinq films éponymes, États-Unis, 2008-2012). Le sang vient ici se substituer au sperme.⁴

² Cf. Lecouteux (2009) et Marigny (1993).

³ McGreevy (2013) et McGreevy et Shipman (2013-2015).

⁴ Il est par ailleurs intéressant de noter que chez Stephenie Meyer, le sang du vampire est assimilé à du "venin", ce qui est en consonnance avec les affinités religieuses fort conservatrices de l'autrice, qu'elle laisse d'ailleurs largement transparaître dans ses romans.

Dans le dernier tiers du XX^{ème} siècle, l'engendrement s'adapte au phénomène d'humanisation du vampire. La fiction intègre les critères de la reproduction biologique humaine. À ceci près que le rôle traditionnel de la femme est nié. Par exemple Pierre Kast met en scène un père vampire et ses deux adolescents vampires dans son roman intitulé *Vampires de l'Alfama* (1975). La figure de la mère y est absente. Une autre vision patriarcale est patente dans la saga *Twilight* de Stephenie Meyer, où les vampires mâles sont fertiles, tandis que la compagne et future mère, mortelle de surcroît, est condamnée à mourir ou à devenir vampire à son tour.

La femme vampire. Irrémédiablement fatale, résolument stérile

Qu'en est-il de la femme vampire ? Dans notre introduction, nous parlions de Lamia, d'Aswang et de Pontianak. Ces vampires femelles ont pour autre point commun leur nature maléfique. En effet, la femme vampire incarne traditionnellement le Mal.

La première d'entre toutes, Lilith. Cette dernière évolue au gré des civilisations, depuis la créature sauvage décrite dans l'épopée de Gilgamesh, en passant par la diablesse assyrienne-babylonienne ou bien encore la démons présente dans la tradition hébraïque. Dès le Moyen-Âge et jusqu'au XVIII^{ème} siècle, elle est tour à tour dévoreuse d'hommes et tueuse de nouveau-nés dont elle boit le sang. Elle crée d'autres démons qui eux aussi tourmentent les vivants. Au XIX^{ème} siècle, ce mythe et le folklore d'Europe centrale fusionnent sous la plume des romantiques. Lilith devient une vampire. La mythologie gréco-romaine comporte pour sa part des vampires femelles qui prennent les traits de femmes séduisantes subjuguant leurs proies (souvent masculines) : Empuses, Stryges, Larves et Lémures absorbent symboliquement le flux vital de l'homme. Quant à Lamia, maîtresse de Zeus, elle est punie par Héra et doit voir son fils périr. Dès lors, Lamia s'en prend aux nourrissons et se repaît de leur sang. Elle est en quelque sorte l'alter ego grec de Lilith. Fait remarquable toutefois : Lilith et Lamia sont toutes deux des mères. La première engendre des démons, la seconde a perdu son enfant.⁵

En réalité, ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle que s'installe progressivement le concept de stérilité de la femme vampire. Dans la lignée des poèmes de Goethe (*La Fiancée de Corinthe* 1797) et de Bürger (*Lenore* 1774), cette créature devient une représentation de la femme fatale moderne sous le pinceau des artistes (John Collier, Edvard Munch, Philip Burne-Jones, Albert Pénot) et la plume des romantiques anglo-saxons (John Keats, Samuel Taylor Coleridge, Sheridan Le Fanu et Bram Stoker), ou bien encore français (Théophile Gautier, Charles Baudelaire).

⁵ En ce qui concerne l'évolution de la figure féminine du vampire, nous renvoyons notamment à Bornay (2020) et aux travaux du médecin légiste et anthropologue Philippe Charlier.

En effet, la double morale de la société européenne du XIX^{ème} siècle cristallise une opposition déjà fortement répandue dans la Rome antique. Sont mises dos à dos l'épouse et mère modèle d'un côté et la femme indépendante et sexualisée, mauvaise, vampirisante (prostituée ou courtisane) d'un autre côté. Elles ont toutes deux un point commun cependant. Elles sont au service de l'homme et du système patriarcal et se trouvent privées de statut social, ce dernier étant de toute manière accaparé par les hommes. C'est ainsi que Lilith, première femme et égale d'Adam, symbole de rébellion contre l'autorité patriarcale à laquelle elle refuse de se soumettre (tout comme Lucifer auquel elle est associée) perd un peu de sa superbe sous la plume des Romantiques. Dès lors, la femme vampire représente la fusion d'Éros et de Thanatos. Un plaisir coupable mais irréfrenable incité par une cruelle créature se présentant sous des traits dociles et trompeurs pour mener l'homme à la déchéance. Une image au service de la vision patriarcale de la société largement reprise par la littérature et au cinéma.

L'histoire avance. Celle de l'émancipation des femmes aussi. À la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, la figure de la femme indépendante se retrouve chez les défenseurs du premier féminisme dont les suffragettes, qui réclament une place dans la société à travers l'obtention de droits politiques, en sont l'étendard. Les mouvements féministes progressent au cours du XX^{ème} siècle au détriment du patriarcat, dont les membres les plus farouches réagissent mal à cette perte de domination.

Cette vexation trouve son écho dans la fiction vampirique. Nous l'illustrerons sous forme de question : chez les vampires, pourquoi le sperme est-il fertile et l'utérus inutilisable ?

Tentons une explication que nous basons sur un phénomène de société identifié à la fin des années 80 et au début des années 90, et qui surtout est contemporain des premières fictions vampiriques mettant en scène les éléments narratifs décrits précédemment.

À la fin des années 80 apparaît aux États-Unis puis en Europe un phénomène que l'on connaît sous le nom de "backlash féministe". Il se manifeste par des "réactions conservatrices d'hommes ou d'États afin de retrouver des droits perdus" (Delefosse 2018, 32) et s'oppose ainsi expressément au féminisme des années 70 (ou deuxième féminisme) axé sur le droit du corps et sur le contrôle de la natalité et de la sexualité. Selon Yvonne Kniebihler, cette deuxième vague féministe a été un bouleversement pour la gent masculine. Les lignes suivantes sont révélatrices : "L'image de l'autre sexe est chavirée : le sperme perd son pouvoir magique, le géniteur perd son prestige. Seule responsable de la maternité, la femme l'est aussi de la paternité. Au plan social et politique, la liberté féminine d'enfanter ou non n'est comparable à aucune autre : elle confère au deuxième sexe "droit de vie et de mort sur les sociétés occidentales (Louis Roussel)" (Kniebihler 2007).

“Liberté féminine d’enfanter”. Le mot “liberté” est pertinent. Car en ôtant cette prérogative biologique à la femme, mais surtout -et c’est capital- en réservant la faculté d’engendrer exclusivement à l’homme, la peine s’avère à la fois punitive et discriminante, et par conséquent en consonnance très nette avec les mouvements virilistes dont nous parlons. En effet, la fertilité du vampire mâle ne fait que renforcer en miroir la non-fertilité du vampire femelle. Choisir de rendre exclusivement fertile la gent masculine vampirique n’est pas un acte anodin, qu’il soit effectué de manière consciente ou inconsciente (dans les deux cas, ce qui compte est le résultat qui est le même et traduit un certain climat, que les créateurs et créatrices en soient ou non les initiateurs). D’autres créateurs et créatrices ont en effet fait le choix de laisser tous leurs personnages vampires stériles, comme par exemple Charlaine Harris.

L’émergence de la Bit-Lit

Formé par la contraction du mot anglais *bite* et du vocable *littérature*, le terme *Bit-Lit* fut créé par la maison d’édition française Bragelonne. Il fait référence à un type de fiction vampirique créé aux États-Unis dans les années 90 et toujours en vogue. La *Bit-Lit* s’est très vite répandue dans le monde entier. On la trouve sur tous les supports : romans, séries, films, jeux, comics... écrits ou conçus le plus souvent par des femmes. Les rôles forts y sont généralement tenus par des femmes indépendantes (Finné et Marigny 2020, 26-27). Il s’agit souvent de sagas. Leur nature varie et s’étend des histoires à l’eau de rose pour public adolescent, comme par exemple chez Melissa de la Cruz (*Les Vampires de Manhattan* 2007), à *La Communauté du Sud* de Charlaine Harris et son adaptation télévisée *True Blood* qui pour leur part abordent des thèmes sérieux comme le racisme et le traitement des minorités aux États-Unis.

La *Bit-Lit* a eu pour effet de dissoudre la vision dichotomique de la femme présente dans la fiction vampirique. Les rôles traditionnels y sont bouleversés. Il n’est plus question, lorsque l’on est une femme dans ce type de fiction, d’être soit une prédatrice sexuelle ou bien une damoiselle en détresse, comme chez Stoker où ces deux modèles antagoniques sont représentés (souvenons-nous des trois acolytes vampires de Dracula et du personnage de Lucy Westenra). L’héroïne *Bit-Lit* refuse de se soumettre au vampire (ou d’en devenir une) et les combat ; c’est le personnage de la chasseuse de vampires dans la série *Buffy contre les vampires* largement repris et adapté depuis.

La *Bit-Lit* a eu des répercussions sur l’évolution du rôle de la femme -qu’elle soit vampire ou pas- au sein de la fiction vampirique. Bien que cela semble a priori contre-intuitif, l’une des nouveautés les plus significatives a trait à la maternité.

La femme vampire : de prédatrice redoutable à mère de famille (plus ou moins) respectable

Comment devient-on vampire au XXIème siècle ?

Le roman *Hemlock Grove* (2012) et la série éponyme (2013-2015) de Brian McGrevey, déjà cités ; le roman du français Thierry Jonquet *Vampires* (2012) et sa toute récente adaptation en série, également française *Vampires* (2020-) ; la saga *Underworld* (2003-2016) ; la saga des *Austra* d'Elaine Bergstrom (1989-2003) ; la série norvégienne *Post Mortem* (2021) ; le roman *Helena Von Nachtheim* d'Yvon Hecht (1996). Dans toutes ces fictions, la femme vampire engendre de manière "traditionnelle" -comprenez biologique humaine-. Dit autrement et plus sommairement, les ovaires de la femme vampire sont devenus pleinement fonctionnels. La femme vampire met au monde en s'accouplant avec des humains ou des semblables. Sans prétendre qu'il s'agit d'une pratique généralisée, la liste ci-dessus suffit à pointer la réalité d'une dynamique en cours dans le genre, il est vrai de plus en plus présente.

Les œuvres où l'on observe ce phénomène s'inscrivent dans le sillage des mouvements féministes du XXème siècle et de la déferlante *Bit-lit*. Fait notable : l'immense majorité a ceci en commun que la figure du parent mâle y est absente ou insignifiante. Au mieux, secondaire.⁶

Sans que la transformation en vampire par morsure ait totalement disparue -elle reste le choix privilégié de certains(es) créateurs(trices) et connaît sa propre évolution parallèle- il est indéniable que la récupération du ventre procréateur suppose un authentique bouleversement dans le mythe, puisqu'elle associe l'engendrement du vampire à l'hérédité, et non plus à une transformation post mortem.

Ainsi (et déjà !) dans *Shattered Glass* d'Elaine Bergstrom (1989), le vampire est une race à part entière qui a évolué parallèlement à la race humaine. Quelque chose de similaire survient dans *L'extase des vampires* de Brian Stableford (1996) et dans les œuvres citées plus haut qui ont toutes opté pour le vampirisme exclusivement héréditaire. Avec une particularité pour le roman *Helena Von Nachtheim* d'Hecht et la série *Post Mortem*, dans lesquels le gène vampirique ne se transmet que de mère en fille. La maternité vampirique s'impose peu à peu comme une composante de la fiction de genre contemporaine.

⁶ À ce titre, dans la série française *Vampires* (2020-) la réplique de l'aîné de la famille vampire Radescu, Rad, est édifiante : "ça ne sert à rien, les pères."

Féminismes d'hier et d'aujourd'hui

Ce bouleversement narratif représente une rupture considérable d'avec le modèle patriarcal de la femme fatale, alter ego de la femme vampire à laquelle on avait nié jusqu'alors la fécondité et la maternité. Plus généralement, il se présente comme le refus du modèle traditionnel féminin dichotomique imposé par le patriarcat selon lequel la maternité était exclusivement réservée à l'épouse modèle et soumise.

Cet "acte de rébellion narratif" coïncide avec un moment bien précis de l'Histoire. Celui du troisième et actuel féminisme. Ce dernier se démarque du féminisme des années 70 qui rejetait la maternité et le noyau familial, tous deux vécus comme un symbole de la domination patriarcale. Ainsi et dans ce même ordre d'idées, la récupération de la fonction reproductrice chez la vampire vient corriger cette aberration narrative que constituait la fertilité exclusivement masculine. Un piège dans lequel des fictions féministes ou *Bit-Lit* telles que *Buffy contre les vampires* ou *True Blood* ne tombent toutefois pas, les vampires étant tous et toutes stériles, comme nous l'avons indiqué précédemment.

À ce stade de notre travail il faut différencier brièvement la nature des deuxième et troisième féminismes.⁷

À la fin des années 60 et au cours de la décennie suivante, ce qu'il est devenu courant de nommer "deuxième féminisme" axe sa lutte sur le droit du corps. L'influence de Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe, les faits et les mythes* 1949) qui désacralise la maternité et dissocie la femme de la mère est déterminante. Pour être une femme accomplie, selon Beauvoir, on ne pouvait pas être mère. Il n'était pas rare d'entendre des réflexions comme celle du collectif Les Chimères : "La seule attitude cohérente quand on a réellement pris conscience de ce que la société a fait de la maternité est de la refuser."⁸ Cette posture chez cette génération de féministes -majoritaire bien que non unanime au sein du mouvement- s'expliquait par le besoin de rupture d'avec le patriarcat qui avait réduit la femme à un objet sous son contrôle destiné à la procréation. Une rupture qui devait passer par le droit à l'avortement et la contraception pour permettre à la femme de devenir sujet de plein droit et par là même lui conférer un grand pouvoir, celui du "droit de vie et de mort sur les sociétés occidentales (Louis Roussel)" (Kniebiehler 2007). C'est donc en toute logique que les fictions vampiriques du dernier tiers du XXème siècle se sont mis au diapason des temps qui couraient et ont multiplié les héroïnes libres et libérées, généralement célibataires et sans enfants. Dans ces années-là, la stérilité de la femme vampire n'était pas considérée comme ce qu'elle était en réalité,

⁷ Nos références sont rattachées à l'histoire occidentale. Quant au premier féminisme, il commence à la fin du XVIIIème siècle avec des figures comme Olympe de Gouges (1748-1793) et poursuit son avancée au cours du XIXème siècle. Les femmes militent pour leurs droits civiques et politiques.

⁸ Les Chimères, Maternité esclave, éditions UGE, 1975. Cité dans Meur-Poniris 2019, 12.

à savoir une expropriation biologique aberrante. Au lieu de cela, cette imposition patriarcale a été détournée pour se concentrer sur la figure de la femme forte davantage en consonance avec les mouvements féministes alors en vogue.

Cependant, tout a changé avec le troisième féminisme⁹ axé quant à lui sur l'égalité de statut social et la lutte contre les violences de genre.

En effet, aujourd'hui, la maternité en soi¹⁰ n'est plus vécue comme une entrave à la liberté des femmes et à leur réussite sociale et professionnelle. Au contraire. Les combats d'hier ont permis un apaisement sur cette question et même, dans certains cas, l'intégration de la maternité à la cause féministe. Autrement dit, les droits de la femme et la maternité ne sont plus systématiquement vus comme incompatibles. La maternité devient même parfois un motif de revendication, comme chez Esther Vivas (Vivas 2019) ou la philosophe Camille Froidevaux-Metterie (Froidevaux-Metterie 2015), ou bien encore la politologue franco-marocaine Fatima Ouassak (Ouassak 2020).

Le féminisme contemporain, sans pour autant abandonner les combats du passé, lutte pour obtenir un statut social égal à celui de l'homme qui reconnaisse les engagements de la femme sur les plans professionnel, familial et personnel. Et les féministes contemporain(e)s réclament le constat unanime d'une réalité : la femme expérimente les trois en même temps. Dans ce dernier cas on parle parfois de "post-féminisme sociologique" visant à estomper les rôles traditionnels masculin et féminin imposés par le patriarcat.¹¹ Par ailleurs, le post-féminisme sociologique cherche à dépasser les connotations associées à la maternité aussi bien d'un point de vue patriarcal que telle qu'elle avait été envisagée par les féministes des années 70 (c'est-à-dire une maternité à proscrire ou à limiter).

Avec le troisième féminisme, la maternité devient une question de choix et donc de liberté. Aucune imposition n'est plus tolérée, dans un sens comme dans l'autre. On voit bien que le contrôle du corps reste un symbole de la cause féministe. Seul le signe a changé. Contraception et avortement chez Simone de Beauvoir (perception négative de la maternité) versus procréation et maternité chez les féministes contemporain(e)s (perception positive). La femme récupère le contrôle de son corps non plus en termes négatifs mais en termes positifs.

Notre postulat, précisément, est que cette tendance se reflète dans la fiction vampirique moderne par l'octroi à la vampire de son entière capacité de reproduction

⁹ Il s'agit du féminisme en cours. Certains toutefois préfèrent parler d'une simple tendance au sein du deuxième féminisme, lequel n'aurait en réalité jamais cessé. Par commodité, nous adoptons le terme de "troisième féminisme".

¹⁰ Nous insistons sur la maternité "en soi", car il existe évidemment des nuances en pratique qu'il n'est toutefois pas lieu de développer ici.

¹¹ *Points de repère : Qu'est-ce que le postféminisme ?* Sciences Humaines n°214, avril 2010.

biologique. Un acte qui répond à l'usurpation de la fertilité biologique traditionnelle par et pour la gent masculine adoptée parfois, comme nous l'avons exposé précédemment. De plus, le ventre procréateur de la femme vampire se présente comme un moyen symbolique pour revendiquer en creux une reconnaissance sociale et familiale égale à celle de l'homme.

Pour illustrer ces idées, prenons deux exemples de maternité vampirique issus des séries *Vampires* et *Hemlock Grove*.

La série française *Vampires* (2020-) est inspirée du livre éponyme de Thierry Jonquet (2012). Il s'agit d'une adaptation très libre, car l'histoire subit des modifications radicales. La plus importante, et pas des moindres puisqu'elle traduit ce que nous nous évertuons à démontrer dans ce travail, est l'omission du patriarche -pourtant personnage central dans le roman- au profit du matriarcat. La série s'appuie en effet sur des personnages féminins forts, mères pour la plupart. La première d'entre elles, Martha Radescu, mère vampire célibataire de quatre enfants : deux vampires, une fille hybride (Doina, le personnage central) et un garçon humain.¹² Toutes proportions gardées, Martha est l'exemple typique qu'auraient pu choisir Esther Vivas ou Camille Froidevaux-Metterie pour défendre leurs théories. Elle tente de survivre aux problèmes quotidiens et à une société humaine qui marginalise sa famille. Son objectif est le bien-être de ses enfants. Pour ce faire, elle fait le choix de s'éloigner de la communauté de vampires. Le vampirisme est abordé comme une maladie, et c'est pour cela que Martha donne des médicaments à ses deux cadets, afin de les empêcher de développer le gène vampirique. Csilla, matriarche et cheffe impitoyable de la communauté de vampires, est un autre personnage féminin fort. Elle a un fils vampire qu'elle vénère. Son objectif à elle est sa lignée et l'union des vampires qu'elle dirige comme une "mère". La doyenne des vampires, autre personnage, est également une femme.

Quant aux hommes, ils restent secondaires. En fait, les créateurs de la série les rendent complices acquis au matriarcat. Preuve étant la réflexion du fils vampire de Martha, Rad Radescu, que nous reprenons à nouveau ici : "Ça ne sert à rien, les pères."¹³

Dans *Hemlock Grove*, Olivia Godfrey est une matriarche puissante, une vampire (oupire) issue de la noblesse européenne. Elle domine et manipule son entourage avec une indicible cruauté, même à l'égard de son fils Roman pour qui elle éprouve toutefois une grande affection et fierté. Elle aussi est une mère protectrice, mais dans un style radicalement opposé à celui de Martha Radescu. Olivia Godfrey utilise son ventre procréateur comme un instrument de pouvoir. Elle n'hésite pas à sacrifier ses nouveaux-nés non porteurs du gène oupire. Elle n'hésite pas non plus à manipuler son fils pour qu'il

¹² Voici un foyer qui s'apparente à une variante vampirique d'une quelconque famille recomposée contemporaine...

¹³ Cf. note de bas de page n°6.

engendre un vampire avec sa demi-sœur. Son objectif est la perpétration de sa lignée. En ce sens Olivia Godfrey s'approprie des réflexes patriarcaux. C'est un féminisme agressif, primaire, qui considère l'humain (puisqu'Olivia est une vampire) et l'homme (parce qu'elle est aussi une femme) comme un objet. Néanmoins, Olivia Godfrey représente également une rupture avec l'idée traditionnelle de la femme fatale, ne serait-ce que parce qu'elle est une cheffe de clan et qu'elle place sa famille au centre de ses priorités, tout comme Martha Radescu.

Qui dit maternité dit enfant. Concentrons-nous maintenant sur une progéniture particulière de plus en plus visible dans la fiction vampirique contemporaine : l'hybride. Voyons comment le situer dans la question posthumaniste et tâchons de montrer les correspondances avec ce qui a été exposé précédemment.

L'hybride au cœur du débat posthumaniste

Immortalité : l'obsolescence programmée du vampire

Les hybrides sont de plus en plus présents dans la fiction vampirique. En fait, un terme spécifique leur est même attribué. Le dhampire est un être mi-vampire, mi-humain. D'après Katherine Quenot, ce vocable est issu des Balkans et est formé à partir des mots *pire* ou *pij* qui signifie "boire" et *dham* qui veut dire "dents" ; le dhampire serait donc, littéralement, "celui qui boit avec ses dents". Toujours selon Quenot, les dhampires sont des êtres issus de l'union sexuelle entre un défunt devenu vampire et sa veuve. Ils ne peuvent être conçus que la première nuit où le vampire se manifeste (Quenot 2011, 96). La fiction contemporaine ne s'encombre pas de telles restrictions et considère comme dhampires les enfants nés, tout simplement, de l'union d'un vampire et d'un humain. Et si bien comme chez Stephenie Meyer et également dans le cas de *Blade* il est plus exactement question d'un vampire mâle et d'une humaine,¹⁴ on ne s'étonnera pas, à ce stade de notre travail, que désormais les rôles s'inversent grâce notamment à l'irruption de la maternité vampirique. Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne le terme référé – dhampire- nous faisons le choix de ne pas le retenir, car nous le jugeons, peut-être à tort, un peu fantaisiste. L'avenir et l'usage nous contrediront peut-être, mais en attendant, nous utiliserons le terme plus neutre d'hybride pour parler des créatures mi-vampires, mi-humaines.

Les hybrides sont dotés d'attributs des deux races, souvent d'un physique hors-normes hérité des vampires et d'un sens de la morale et du devoir provenant de leur ascendance humaine ; d'ailleurs, les hybrides penchent généralement du côté des

¹⁴ Bella tombe enceinte en étant humaine et ne devient vampire qu'après son accouchement. Quant à la mère d'Éric Brooks, alias Blade, elle est mordue par un vampire alors qu'elle est sur le point d'accoucher.

hommes qu'ils tendent à défendre contre la race vampire. Outre leur force surhumaine (c'est le cas de le dire), leur statut particulier leur évite de souffrir d'héliophobie, et ils n'éprouvent qu'un besoin relatif de sang. À ce sujet, le personnage de Blade¹⁵ a besoin d'une certaine quantité quotidienne de sang pour vivre, un inconvénient que les fictions plus récentes sauront corriger, à l'instar d'Adam dans *Les Insoumis* d'Émilie Witwickm-Barbet (2011) qui n'en a plus besoin, ou bien de Vanessa dans la série *Van Helsing*. Pour cette dernière, l'ingestion de sang décuple sa force mais elle ne lui est pas vitale.

Mais surtout, les hybrides sont immortels.

Or, le rêve d'immortalité est précisément l'une des fonctions clés du mythe du vampire moderne. Mais voilà : en s'humanisant, le monstre a peu à peu absorbé les défauts humains, le plus embarrassant étant sa condition de mortel. Le vampire s'est affaibli physiquement et psychologiquement et cela a fini par affecter son immortalité. La dérive la plus frappante est celle qui consiste à considérer le vampirisme comme une maladie. Par exemple dans *Vampires* (roman et série), dans *La Lignée* de Guillermo del Toro, le roman *Homo vampiris* de Fabien Clavel, ou bien encore *Le Passage* de Justin Cronin, et la liste continue. Clavel et Jonquet refusent d'emblée l'immortalité du vampire. Ils lui concèdent juste l'avantage de vieillir moins vite que les humains. On trouve parfois cette curieuse ambivalence dans la fiction : le vampire reste théoriquement immortel mais il peut attraper des maladies "mortelles", comme dans *True Blood*, *Homo Vampiris* de Clavel, ou bien encore *Hemlock Grove*.

Il fallait se rendre à l'évidence. En matière d'immortalité, le vampire était devenu obsolète. Il était impératif de trouver mieux : ce sera l'hybride.

Il faut en effet bien comprendre que le prix de l'immortalité reste élevé chez le vampire. Il lui faut d'abord mourir -premier traumatisme- pour certes renaître mais en renonçant définitivement à ses anciennes habitudes et adopter un mode de vie incongru (dont les contraintes sont fort connues). Alors que comme le dit Montague Summers "Le vampire n'est ni mort ni vivant, mais vivant dans la mort", l'hybride, lui, conserve tout, mais en mieux. Il naît immortel. Il a vaincu la mort sans renoncer à la vie ni à son humanité, contrairement au vampire.

Cette évolution se présente comme une dérive logique de l'humanisation du vampire, mais pas seulement. Elle s'explique aussi par le contexte actuel dans lequel se bousculent des discours très vifs autour des questions transhumanistes et posthumanistes.

Le transhumanisme se veut un état transitoire entre l'homme et le posthumain. Il cherche à transformer l'homme pour "l'améliorer" physiquement et intellectuellement - voire émotionnellement- en modifiant ses constantes biologiques ou par le biais d'une hybridation avec la machine (Rey 2018, 14). Qui dit amélioration dit ralentissement du

¹⁵ Blade est l'un des premiers hybrides. Étant à l'origine un comic (1978), l'œuvre a connu une adaptation au cinéma sous forme de saga (1998-2004).

vieillesse et prolongement considérable de la durée de la vie, voire indéfini selon le médecin et militant politique Laurent Alexandre, qui annonce et surtout promet, grâce au progrès scientifique, ni plus ni moins que “la mort de la mort” (Alexandre 2011). Dans *Demain les posthumains*, Besnier rappelle qu’échapper à une condition humaine si lacunaire est un vieux rêve de l’humanité. Mais ces “utopies posthumaines”, déclare-t-il, “associent le bien-vivre futur à la disparition des hommes tels qu’ils sont...” (Besnier 2012, 23). Cela passe par une transformation radicale du corps humain, grâce notamment aux biotechnologies. Une “version 2.0 du corps humain” dont l’aboutissement serait, aux dires du malicieux auteur, notre “transformation en cyborgs” (Besnier 2012, 14). À bien y réfléchir, comme le dit le philosophe français Dany-Robert Dufour : “L’homme altère tout: pourquoi n’altérerait-il pas l’homme?” Il semble être dans la nature de l’homme de chercher à tout prix à modifier cette dernière.

S’améliorer revient par conséquent à renoncer à une partie de nous-mêmes. Mais une partie seulement. Précisément, dans la fiction vampirique, cette obsession de la perfection et de la correction se trouve personnifiée par l’hybride. Il représente le fantasme du posthumain. Il est censé devenir la nouvelle race qui combinerait les forces et les atouts du vampire et de l’humain mais sans leurs tares respectives. Dans nos sociétés modernes, la mort est devenue de moins en moins tolérable. Cette obsession négative s’alimente en parallèle d’une quête tout aussi psychotique de la performance qui mènerait idéalement à une forme de toute-puissance physique et intellectuelle. Dans la fiction vampirique, l’hybride comble ces deux fantasmes. Après l’humain, après le vampire même, la nouvelle race combinerait les atouts des deux pour en créer une nouvelle surpuissante libre de tares.

Par ailleurs, cette obsession est également reflétée dans les rôles de scientifiques peu scrupuleux qui cherchent à exploiter le potentiel extraordinaire des hybrides au profit des vampires ou des humains. C’est par exemple le cas dans la série *Van Helsing* (2016-2021), la saga *Blade*, le roman *Homo Vampiris*, l’adaptation télévisée du roman de Jonquet *Vampires*, ou bien encore dans *Le sacrifice des damnés* et *Cœur de ténèbres* (2013) de Stéphane Soutoul. De par leur profession, ces personnages représentent une nette critique de la dérive eugéniste induite dans les théories transhumanistes -la création de l’enfant sur mesure- vigoureusement dénoncée par le médecin et généticien Jean-François Mattei et le philosophe Olivier Rey, celui-ci dénonçant non plus une sélection mais une fabrication de fœtus parfaits (Rey 2018). Cette position s’oppose bien évidemment aux défenseurs les plus radicaux du posthumanisme dont fait partie Laurent Alexandre ; ce dernier entrevoit le transhumanisme comme une sélection naturelle. Darwin épaulé par le progrès scientifique et technologique, en quelque sorte.

Dans la fiction contemporaine, force est de constater que le phénomène déborde sur le combat féministe. En effet, l’hybride tend à être une femme, ce qui ouvre des

perspectives narratives engagées dans ce sens. Prenons quelques exemples : dans la série *Van Helsing*, les vampires veulent inséminer l'hybride Vanessa pour créer une race vampirique parfaite. Dans *Homo Vampiris* de Clavel on retrouve un schéma similaire dans lequel le personnage de Nina suscite aussi bien la convoitise des vampires que celle des humains ; dans la série *Vampires*, le ventre fertile de la jeune Doïna est avidement convoité par la Doyenne des vampires. Toutes ces femmes hybrides sont perçues comme des objets.

Ainsi, à travers la figure de l'hybride, le corps de la femme et plus précisément sa fertilité rejoignent le débat posthumaniste. Face à cette tentative de réification du corps féminin, un sujet qui reste d'actualité dans le monde et dont les sociétés occidentales démocratiques ne sont pas exclues, la fiction vampirique a choisi son camp : le féminisme. La femme hybride sort généralement vainqueur.

Vanessa, Nina et Doïna ne se laissent pas faire et prennent le contrôle de leur corps et à travers lui, de leur destin.

Maternité hybride et espoirs transhumanistes

La plupart des fictions vampiriques contemporaines qui ont pour héroïnes des hybrides se déroulent dans un contexte apocalyptique ou post-apocalyptique dans lequel la race humaine est menacée ou en voie d'extinction. Un état également présent dans le discours posthumaniste, mais dont la nature est plutôt optimiste puisque le bouleversement y est perçu comme "régénérateur" (Besnier 2012, 188).

Au sein de la communauté scientifique pro-posthumaniste, il y a ceux qui envisagent une (r)évolution tranquille qui s'inscrirait presque naturellement dans la logique de l'évolution, et les autres dont les avis sont plus tranchants. Parmi ces derniers, on trouve Nick Bostrom qui prévoit deux issues concomitantes : l'extinction de l'humanité dû aux cataclysmes et l'auto-amélioration *ad infinitum* de l'homme, c'est-à-dire l'homme augmenté (Bostrom 2009).

C'est cette vision que retiennent les œuvres de la fiction vampirique contemporaine dont il est question ici. Le recours à des hybrides femelles n'est pas anodin. Il constitue, bien sûr, la traduction en langage fantastique de l'intérêt autour des questions de l'humain augmenté et de manière générale, transhumanistes. Mais pas uniquement.

En effet, dans l'inconscient collectif, la Nature est associée à la femme et plus précisément à la notion de maternité. Et l'intrigue, lorsqu'elle se déroule dans un contexte de catastrophe naturelle, renvoie précisément à cette analogie qu'elle renforce par une dose de féminisme. Ainsi, dans le roman de Fabien Clavel *Homo Vampiris*, la Nature reprend ses droits sur l'humain, qu'elle s'évertue d'ailleurs à faire disparaître : "Dehors, la neige tombait toujours derrière le verre dépoli. De la neige en septembre ? On était passé de la canicule au blizzard. Tout était détraqué [...]. Chaque année, cela recommençait,

avec des milliers de morts, de chaud ou de froid. [...] la planète semblait prête à se débarrasser de l'humanité" (Clavel 2014, 327). L'action se situe dans un monde en ruine endommagé par le dérèglement climatique et l'incompétence politique. Les races humaine et vampire sont menacées de disparition. Le futur repose sur l'émergence d'une nouvelle espèce hybride, l'homo vampiris, et plus particulièrement sur Nina, première homo vampiris et mère (puisque'elle est enceinte) de tous les futurs membres de la nouvelle race en devenir.

L'alliance des concepts de féminité, de maternité et d'hybridation est dotée d'une puissance narrative hautement symbolique. On retrouve un schéma similaire chez Jean Vigne dans *Résurrection* (2014) et dans la série *Van Helsing*.

Inondations disproportionnées, tornades plus violentes et plus nombreuses que jamais ou survenant dans des lieux inhabituels, tsunamis, vagues mortelles de chaleur ou de froid de plus en plus sévères, etc. Ce vocabulaire et les images associées sont repris quotidiennement par les journaux du monde entier. Ces catastrophes naturelles récurrentes et de plus en plus imposantes sont la conséquence des modifications imposées par l'homme à son environnement au moins depuis l'industrialisation. Le camp des incrédules est désormais minoritaire, ou en tous les cas jugé peu sérieux. Bien que le terme n'ait pas encore été intégré officiellement par les instances scientifiques compétentes, certains spécialistes considèrent que nous sommes entrés dans une nouvelle ère, celle de l'Anthropocène. Une nouvelle ère dominée par les humains qui "marque ce moment où les hommes sont devenus les artisans et non plus seulement les habitants de la Terre" (Legros 2015).

Or, il y a cinquante ans déjà, certains avaient compris et défendu l'existence d'une corrélation entre la domination de la Nature et la domination de la femme. Il s'agit de l'écoféminisme. À la fin années 70, des militantes comme Françoise d'Eaubonne (1920-2005) ont mis en évidence, comme l'explique la philosophe Émilie Hache, "une double domination des femmes et de la nature. Une domination qui proviendrait d'un même oppresseur : le système capitaliste, productiviste et patriarcal." Dès lors, comme l'estime Marie-Sarah Delefosse, les écoféministes considèrent qu'il ne peut pas y avoir de libération des femmes sans libération de la Nature (Delefosse 2018).

On comprend l'importance narrative du chaos dans la fiction de genre. En effet, les cataclysmes sont l'équivalent de la révolte féministe sur le terrain (sous forme de manifestations et d'interventions en tous genres) et dans les mœurs (bouleversement des mentalités). Le chaos est la métaphore qui accompagne la libération de la femme vis-à-vis du joug productiviste et patriarcal d'une part et la récupération du contrôle de son corps d'autre part. Tout comme la Nature reprenant ses droits -de manière certes violente et létale-. On cherche à associer les féministes et la Nature à la poursuite d'un

même objectif : la récupération du contrôle de “leur corps” doublé d’un projet ambitieux qui consiste à construire un monde meilleur.

La conjonction des concepts de femme, d’hybride et de chaos est par conséquent hautement symbolique. Elle allie l’esprit de rébellion et de justice en y ajoutant le projet de renaissance du monde et par conséquent d’espoir à travers la maternité qu’elle place dans une perspective universelle. Quant au chaos, il est davantage réparateur que destructeur et se trouve en parfaite consonance avec le projet écoféministe qui, comme le défend la philosophe Jeanne Burgart-Goutal “s’empare[nt] des défis cruciaux du nouveau millénaire et cherche[nt] à provoquer un changement de civilisation” (Delefosse 2018, 45). C’est d’autant plus vrai lorsque l’œuvre s’achève sur une grossesse de l’hybride. De cette manière elle incarne non pas encore la réalisation mais la promesse d’un monde nouveau libéré des imperfections passées.

C’est là que se rejoignent maternité vampirique biologique et rêves transhumanistes : la vengeance de la Nature et de la femme sur le modèle productiviste patriarcal subi depuis des siècles qui précède une renaissance à travers l’œuvre de la mère procréatrice et nourricière. Avec au bout du chemin, l’émergence d’un monde meilleur.

Ainsi, la figure de la femme vampire évolue au diapason des luttes féministes d’hier et d’aujourd’hui.

Confortée par la déferlante *Bit-Lit*, la femme vampire alter ego de la femme fatale récupère sa fertilité. Cela vient non seulement corriger une aberration narrative héritée des mouvements virilistes réservant cette faculté aux vampires mâles, mais aussi démanteler une vision dichotomique de la femme imposée très tôt dans notre Histoire par le patriarcat.

Devenue mère, mais restant avant tout une femme bien disposée à affirmer son statut au sein de la société et de la famille, ce nouveau modèle de la femme vampire est à l’image de la femme contemporaine pour qui maternité n’est plus synonyme de soumission, bien au contraire. Sans pour autant être indispensable à son épanouissement personnel et professionnel, la maternité est intégrée aux revendications féministes.

À travers la femme hybride, personnage devenu récurrent dans la fiction vampirique contemporaine, le combat féministe pour le contrôle du corps continue. Ce nouveau monstre, devenu nouvel idéal d’immortalité au vu de l’obsolescence de plus en plus évidente du vampire en la matière, souffre des intentions peu scrupuleuses de ceux qui cherchent à instrumentaliser son corps afin de créer l’être parfait. Une dynamique narrative également habituelle dans la fiction contemporaine qui fait écho aux polémiques et aux actuels débats autour du transhumanisme en général et de “l’enfant sur mesure” en particulier.

Le contexte de chaos présent à la fois dans les théories posthumanistes et dans ce type de fictions permet d'opérer une savoureuse analogie -soufflée par le mouvement écoféministe- entre la Nature et la femme, toutes deux assimilées dans un processus inconscient. Elles ont en partage la domination subie du patriarcat et parviennent à reprendre le contrôle. Mieux encore : le futur du monde passe par leur "ventre fertile".

La femme dans la fiction vampirique, finalement, est à l'image de la femme contemporaine : non pas "une" (femme fatale ou bien épouse soumise à son mari, femme célibataire et indépendante ou bien mère de famille au foyer et dévouée aux autres), mais "multiple".

L'évolution de son traitement dans la fiction, de même que les liens patents entre féminisme, hybridation et transhumanisme, démontrent une fois encore la richesse et le potentiel du mythe du vampire pour traduire le monde. Comme l'explique Alain Pozzuoli, le fantastique et en particulier le mythe vampirique ne sont pas "une terre sauvage isolée dans un univers parallèle ; Il[s] parle[nt] de nous, de nos légendes et de nos peurs, certes, mais aussi de ce que nous sommes, à chaque époque, à chaque période de nos vies, dans notre intimité propre comme dans notre globalité en tant que communauté humaine" (Finné et Marigny 2020, 10).

BIBLIOGRAPHIE

- ALEXANDRE, L. 2011. *La Mort de la mort : comment la technomédecine va bouleverser l'humanité*. Paris : Jean-Claude Lattès.
- BALL, A. 2008. *True Blood* (2008-2014). États-Unis : HBO Entertainment.
- BEAUVOIR (de), S. 1949. *Le deuxième sexe, les faits et les mythes*. Paris : Gallimard.
- BESNIER, J.-M. 2012. *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?* Paris : Arthème Fayard, coll. Pluriel.
- BONNET, M.-J. 2020. *La maternité symbolique. Être mère autrement*. Paris : Albin Michel.
- BORNAY, E. 2020. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BOSTROM, N. 2009. *The future of humanity*. En ligne <<https://nickbostrom.com/>> [d.a. 14/05/2024].
- CHIMÈRES (LES). 1975. *Maternité esclave*. Paris : Éditions UGE. Cité dans Meur-Poniris, Élisabeth. 2019. *Maternité et féminismes. De l'aliénation à la possible réconciliation*. Liège : Barricade.
- CISSÉ, A., DUPAS, B. PINANI-FERRY, I. 2020-. *Vampires*. France : Netflix.
- CLAVEL, F. 2014. *Homo vampiris*. Paris : Mnémos.
- DAGORN DE GOÏTISOLO, J. 2011. "Les trois vagues féministes : une construction sociale ancrée dans une histoire." *Laboratoire EA 4140 (Laboratoire Cultures, Éducation, sociétés). Observatoire International de la Violence à l'École*. Université Bordeaux Segalen.
- DELEFOSSE, M.-S. 2018. "Les féminismes de hier à demain. Des combats ancrés dans leurs époques," Bruxelles : CPCP, Étude n°27, décembre 2018. En ligne <<http://www.cpcp.be/publications/feminisms>> [d.a. 14/05/2024].

- DESCARRIES-BÉLANGER, F., CORBEIL, C. 1987. "La maternité : un défi pour les féministes." *International Review of Community Development / Revue internationale d'action communautaire* 18 : 141–152. En ligne <<https://doi.org/10.7202/1034274ar>> [d.a. 14/05/2024].
- FINNÉ, J., MARIGNY, J. 2020. *Dictionnaire des littératures vampiriques*. Dinan : Terre de Brume.
- FROIDEVAUX-METTERIE, C. 2015. *La révolution du féminin*. Paris: Gallimard.
- HARRIS, C. 2001-2013. *The Southern vampire mysteries*. New York: ACE Books.
- HECHT, Y. 1996. *Helena Von Nachtheim*. Paris: Denoël.
- HOTTOIS, G. 2013. "Humanisme, transhumanisme, posthumanisme." *Revista Colombiana de Bioética* 8/2 : 140-166.
- _____. 2015. "Visages du trans/posthumanisme a la lumière de la question de l'humanisme." *Revista Colombiana de Bioética* 10/2: 157-174.
- JONQUET, T. 2011. *Vampires*. Paris: Seuil.
- KNIEBIEHLER, Y. 2007. "Féminisme et maternité." *La revue lacanienne* 2/2 :11-17.
- LECOUTEUX, C. 2009. *Histoire des vampires. Autopsie d'un mythe*. Paris : Imago.
- LEGROS, M. 2015. "Anthropocène. Quand l'humain change d'ère." *Philosophie Magazine*, n°94, octobre 2015. En ligne <<https://www.philomag.com/articles/anthropocene-quand-lhumain-change-dere>> [d.a. 14/05/2024].
- MARIGNY, J. 1993. *Sang pour sang. Le réveil des vampires*. Paris : Gallimard.
- MATTEI, J.-F., NISAND, I. 2013. *Où va l'humanité ?* Paris : LLL.
- MCGREEVY, B. 2013. *Hemlock Grove*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- MCGREEVY, B., SHIPMAN, L. 2013-2015. *Hemlock Grove*. États-Unis : Gaumont International Television.
- MEUR-PONIRIS, É. 2019. *Maternité et féminismes. De l'aliénation à la possible réconciliation*. Liège : Barricade.
- OUASSAK, F. 2020. *La puissance des mères. Pour un nouveau sujet révolutionnaire*. Paris : La Découverte.
- Points de repère : Qu'est-ce que le postféminisme?* Sciences Humaines n°214, avril 2010. En ligne <https://www.scienceshumaines.com/points-de-reperes-qu-est-ce-que-le-postfeminisme_fr_25074.html> [d.a. 14/05/2024].
- QUENOT, K. 2011. *Le livre secret des vampires*. Paris : Desing & Hugo & Cie.
- REY, O. 2018. *Leurre et malheur du transhumanisme*. Paris : DDB.
- RICE, A. 2012. *Entretien avec un vampire*. Paris: Plon.
- ROAS, D. 2022. "Ficción fantástica y monstruosidad infantil en la narrativa española actual." Présenté dans V Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico: "Fantástico e Ideología", Università Degli Studi Di Torino, junio 29-julio 1.
- STABLEFORD, B. 1996. *L'extase des vampires*. Paris : Denoël.
- TESTOT, L. 2011. "Le défi de l'Anthropocène." *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 25 : 21-21. En ligne <<https://doi.org/10.3917/gdsh.025.0021>> [d.a. 14/05/2024].
- VIVAS, E. 2019. *Mama desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*. Madrid: Capitán Swing.
- WHEDON, J. 1997. *Buffy, the Vampire slayer*. 1997-2003. États-Unis: The WB.



LUCY BELL

POST 9/11 FEARS AND THE LATIN AMERICAN FANTASTIC

Enemies Within, Scapegoats and Political Ideology in Samantha Schweblin's Distancia de Rescate

ABSTRACT: The relationship between fantastic narrative and ideology has rarely and obliquely been the subject of the ever-growing literature on the genre. In this paper, I read the New Weird in Latin America (Sanchiz & Bizzarri 2020) as a site uniquely able to register – but also actively engage in – epochal shifts that are having a profound impact on our relationship to ideology. Žižek’s reading of the era-defining changes produced by the 9/11 terror attacks is mobilized to explore three key elements of Samanta Schweblin’s *Distancia de rescate*: first, its Weird treatment of the “enemy within” and its reconfiguration of the Cortazarian trope of the “casa tomada”; second, its use of a very particular double-first-person narrator who refuse(s) or fail(s) to identify a real (political) enemy and instead scapegoat(s) multiple (female) Others; third, the impact of this same hallucinatory narrative voice on the perception of the shocking ecological catastrophe which, though central to the plot, undergoes what Žižek terms “derealization.” In turn, these readings offer new perspectives on how the Argentine and Latin American New Weird are opening up new forms of the fantastic that are able to better account for the impacts of contemporary (un)realities on gendered subjectivities; and might, ultimately, be able to offer ways of narrating ourselves out of ecosystem collapse.

KEYWORDS: Argentine Literature; Fantastic; Weird; 9/11; Other; Feminism; Ecology.

We are sleepwalking towards the edge of a cliff
Mike Barrett, WWF, in *This Is Not A Drill*

Las mujeres locas son las suicidas, las santas, las
históricas, las solteronas, las brujas y las
embrujadas, las monjas, las posesas, [...], las
malas madres, las madrastras, las filicidas, [...]
las lesbianas, las menopáusicas, las estériles, las
abandonadas, las políticas, las sabias, las artistas,
las intelectuales, las mujeres solas, las feministas.
Marcela Lagarde, *Cautiverios de la mujer*

Prequel on post-9/11 ideolog(ies) and fantastic literature with Héctor Hernández Montecinos, Slavoj Žižek and David Higgins

Chilean poet Héctor Hernández Montecinos, during a roundtable discussion at the University of Costa Rica in July 2023, made a powerful statement: following the terror attack that led to the collapse of the Twin Towers in 2001, poetry – and literature – has been reduced to ruins. Ruin, ruined, ruination, ruinous, ruining... For Hernández Montecinos, this lexical field and its conceptual derivatives – from decay and dissolution to destruction and extinction – has become the only unifying thread of the ensuing literature produced in the twenty-first century in the Americas and elsewhere. From a poetic angle, Hernández Montecinos thus registered a broader ideological shift that political scientists have associated with the fall of the Twin Towers in a way rivalled only by another radically epochal collapse, that of the Berlin Wall in 1989: “world order”, historian Andrew Heywood summarizes, “has been significantly changed as a result of the end of the Cold War, brought about by the collapse of communism in the Eastern European revolutions of 1989–91, and, more recently, by the advent of global terrorism” (2012, 17).

In order to better understand the relationship between fantastic literature and ideology in the first two decades of the twenty-first century, we must first understand some of the broader societal transformations produced by the 9/11 terror attacks, which might be summarized through three key phenomena: the collapse of previous beliefs around the boundedness, security and supremacy of capitalist Western and sovereign states; the consequent identification, invention or indeed creation of a whole host of threatening – terrifying – Others expressed, perpetuated and deepened by so-called culture wars; and the blurring of the boundaries between fiction, especially science fiction, and reality.

The first and most obvious impact of the 9/11 attacks was a collective, globalized psychology of deep-rooted fear: if the national borders of the US superpower could be shattered so abruptly, anything could happen; but moreover, it could always have happened. In *Welcome to the Desert of the Real* (2002), Slavoj Žižek famously reconsiders Samuel P. Huntington’s notion of the “clash of civilizations” (1993) in the light of these earth-shattering terror attacks: in the global conflict that would ensue, George W. Bush’s war on terror, “every feature attributed to the Other is already present at the very heart of the USA” (2002: 43). As many books and disaster movies would later dramatize, the enemy was already within, not least because the Taliban and Al-Qaeda were products of a CIA-sponsored anti-Soviet guerilla movement in Afghanistan.¹ Following a brief “post-ideological” period some had diagnosed in post-Cold War politics, the collapse of the

¹ The same would later be said about ISIS as a direct result of the US-led “anti-terrorist operation” in Iraq.

Twin Towers produced what David Higgins, in an essay on American science fiction since 9/11, terms a return to ideology, but with a crucial twist:

Cold War-style conflict between America and an external enemy again becomes possible. The location and identity of this enemy, however, is always radically uncertain, and in the context of ubiquitous globalizing information and technology advancements directed by the needs of late capitalism, distinctions between inside and outside seem to evaporate. (2015, 45)

The second impact of 9/11 is a knock-on effect of this “radical uncertainty” around who or what the enemy might be, and the resulting indistinction between inside and outside: the identification, creation or reinvention of a multitude of Others, old and new; ever wider and vaster categories from Bin Laden, Al-Qaeda and terrorists to Muslims, migrants, racialized (Brown and Black) people, trans people and – as we argue in this paper – women.

These Others have multiplied and taken new forms in the twenty-first century, forms that notably defy the boundaries between human and other-than-human, from the dehumanization of the Other following 9/11 (Butler 2004) to the emergence of new threats in the form of viruses in the global Covid-19 pandemic and Artificial Intelligence following the controversial release of Chat-GTP as posing a “risk of extinction” (Roose 2023). As a consequence, new ideological wars – or so-called culture wars – have proliferated. These take as their target a variety of declared enemies, from overt, declared and military wars – George W. Bush’s War of Terror and Felipe Calderón’s War on Drugs – to more silent, but no less deadly wars that have spiraled since the turn of the century: the “war on migrants” (Meyerson 2006), the “war on women” (Segato 2016) and the “war on the poor” (Rodríguez Rejas 2019); in a multiplication of ideological – and often identitarian – wars that converge along the lines of what anthropologists Ruben Andersson and David Keen (2023), in relation to contemporary global politics and policy-making, term *Wreckonomics*: the contemporary addiction to “waging war on everything”, leading to the widespread proliferation of wars and pseudo-wars that feed upon their own failure and self-destructiveness.

The third impact of 9/11 is perhaps that explored most artfully by Žižek, who compares the World Trade Centre attacks to Hollywood disaster movies without always placing the former before the latter: “the unthinkable which has happened was the object of fantasy, so that, in a way, America got what it fantasized about, and that was the biggest surprise” (2002, 16). Sci-fi, with the fall of the Twin Towers, entered the realm of reality; some cinematic fictions – like Edward Zwick’s *The Siege* (1998) – even anticipated it. The paradoxical effect of this blending of reality and fiction, for Žižek, is that “we begin to experience ‘real reality’ itself as a virtual entity” (11). In the endless replaying of the catastrophe on TV and later in films and books, the event and the story became commodified like any other product of the culture industry, and global citizens were

asked to consume this event as a spectacle. And this “derealization” of horror narratives, Žižek argues, went on long after the event itself (13), perpetuating and entrenching what might be read as a collapse of – principally fantastic or sci-fi – fiction into everyday reality.

These interrelated social, political and ideological impacts make their marks on science fiction, Higgins suggests, in two principal ways: a new form of “the alien invasion trope” and, in parallel, “a pervasive feeling that contemporary life under globalized capitalism itself feel science fictional” (2015, 51). To these we might add a very fundamental “sense of dread” (Garner 2021), and particularly a sense of the threat coming from within that is – forgive the pun – home territory for fantastic narrative. Yet the exploration of these ideological shifts and their relationship to literature and film – from science fiction and fantastic literature to post-9/11 disaster movies – has largely been focused on cultural production in Anglosaxon, American and European contexts. In line with the special issue of which this article is part, and inspired by Hernández Montecinos’s explicit linking of a radical shift in Latin American cultural production to the global impacts of 9/11, I ask whether and how new forms of the fantastic in twenty-first-century Latin America might be considered in relation to the violent return and transformation of ideology ushered in by these and other epochal events.

Distancia de rescate and its uncomfortable questions

In order to address this over-arching question, I offer new readings of Samanta Schweblin’s *Distancia de rescate* (2014), and explore the intersection between fantastic literature, ideology and culture wars from an Argentine and feminist perspective. As suggested by the relatively large number of academic articles the novel has inspired in just under a decade (Audran 2015, de Leone 2017, Forttes 2018, Mutis 2019, Sanchiz 2020, Salva 2021, Rubino & Sánchez 2021, Vázquez–Medina 2022, O’Rawe 2023), this is a particularly productive text through which to explore contemporary Latin American literature in relation to pressing global issues. As I argue in dialogue with the aforementioned critics, the novella plays on widespread terrors including those perhaps most emblematic of the twenty-first century: the climate emergency, impending ecosystems collapse, and the widespread fear of extinction – the end of humanity – itself. But beyond this fear of societal *collapse* represented most emblematically by the World Trade Center attacks, Schweblin’s *Distancia de rescate* (2014) also forces the reader to grapple with that which lies distinctly outside their comfort zone; engaging the reader with a series of ethical/ideological questions about where the greatest threats (to human life) currently lie, about cultures of scapegoating and about the dangers of derealizing very real dangers (like ecological catastrophes) through (fake) culture wars.

In this way, Schweblin's novella serves as a fruitful point of entry to address the following questions: What is the relationship between ideology and the fantastic in Latin American literature? And how has this relationship shifted in the aftermath of 9/11? These overarching questions will be addressed through more specific ones: To what extent can Schweblin's fantastic fiction be regarded as political, or even ideological? Where does her work lie between the feminine and the feminist, between the ecological and the environmentalist? Should her work be considered in relation to broader feminist or ecological movements that have emerged in Argentina and elsewhere since the turn of the century?

In dialogue with existing theories of the fantastic – from Rosemary Jackson and Mark Fisher in European and Anglosaxon cultures to Ramiro Sanchiz, Gabriele Bizzarri, Carlos Gamerro, Anna Boccuti and Sandra Gasparini in Latin American literature – I offer new readings of Schweblin's novella as a feminist expression of post-9/11 Weird Argentine literature: first, in its Weird treatment of the “enemy within” and its reconfiguration of the Cortazarian trope of the “casa tomada”; second, in its use of a very particular plural first person narrator who refuse(s) or fail(s) to identify a real (political) enemy and instead scapegoat multiple (feminine) Others; third, the impact of this same hallucinatory narrative voice on the perception of the shocking events of the plot, which undergoes what Žižek terms “derealization”.

A slippery thing called ideology: from fantasies to the fantastic

In order to understand the relationship between ideology and the fantastic in Schweblin's novella, we first need to pin down what is meant by ideology, both before and after 9/11. Below, I read ideology with Slavoj Žižek as a set of ideas and ideals – beliefs or in Žižek's terms, fantasies – that motivate groups of people, often as a result of hegemonic mediations in the form of mainstream media or politics, to act in certain ways. These ideologies are powerful agential structures in which individual belief – the cornerstone of ideology – is not merely an internal, mental state but is materialized in our collective, social and political life: it has tangible impacts on our lives. Žižek himself brings examples from fantastic literature to substantiate his argument about ideology. Kafka's hellish novellas, for example, are used to illustrate Žižek's point about the merging of the fantastic and the real in authoritarian bureaucratic technocracies: “Kafka's universe' is not a 'fantasy-image of social reality' but, on the contrary, the *mise-en-scène* of the fantasy which is at work in the midst of social reality itself” (Žižek 1989: 34). The (material) real is always already the result of the (ideological) fantasy.

Key to Žižek's conception of ideology as “fantasy” is Lacan's theory of subjectification as a process of moving from the slippery, ambiguous, pre-linguistic “Real” order to a

Symbolic order dictated by linguistic and discursive rules and prohibitions: what he terms the Law (Žižek: 2002). As a result, for Žižek as for Lacan, human subjects and societies make sense of their ultimately chaotic, language-bound and therefore ungraspable reality (like the very real disaster, in our contemporary reality, of the climate emergency), through the construction of the Law. The Law in Žižek's Lacanian terms imposes prohibitions on desire that, through complex sets of narratives, become ideologies: language-bound structures that regulate social behaviour and trace the slippery lines between what is culturally acceptable and what is not; between social/anti-social; included/excluded; what belongs/what does not. One of the functions of the ideological fantasy, in this context, is that of justifying violence, excess and wars waged to "maintain" the social order. "Faced with problems like war, economic failures, or terrorism, ideologies externalise these problems' causes: it's not us, it's them, or forces beyond our control, so we cannot be blamed – if only these external or disloyal sources of disorder can be removed, all will be well" (Sharpe 2023).

In Argentina as elsewhere, this rise of externalized blame (ergo culture wars) lies beyond the trauma of the 9/11 attacks and the shattered fantasy of global order based on a comfortable and impossibly simple dialectics of West vs. not-West; Capitalist vs. Communist; us vs. them; liberal democracy vs. authoritarianism (Žižek 2003). Arguably, indeed, the rise of a culture of hate and suspicion can be traced back to the decline in the twenty-first century of a politics of inclusion that in the 1980s and 1990s had been ushered in by the second wave feminist movement, indigenous movements, political identity movements, and black movements that "challenged racism, entrenched inequalities, and the ways that national ideologies of mixture hid, and diluted, Afrodescendant identity" (Htun, 2016), and in the early 2000s by the first Pink Tide.

Historians and cultural scholars alike are just catching up on the fact that contemporary Latin America – with Argentina as a prime example – is a point of epochal rupture from these Pink Tides and their politics of inclusion.² This is seen in a rise of the new populist ultra-right leaders, symbolized today by the Presidencies of Jair Bolsonaro in Brazil (2019-23) and Javier Gerardo Milei in Argentina (2023-), whose "politics of hatred" is characterized by a highly theatrical – performative and *cultural* – "gestuality of hatred" (Kiffer & Giorgi 2019). At the same time, though, we are witnessing multiple, historically-rooted currents of resistance, most notably in Argentina the movement for the right to abortion, which has become known as the Green Wave (Marea Verde) (Artazo, Ramia & Menoyo 2021) and has emerged from earlier feminist "Armies of Love" and "from the political militancy of working-class women responding to the

² See the 2024 Call for Papers of Journal of Latin American Cultural Studies. "The New Right and Latin America: Affects, Discourse, Media, Performance." <http://jlacs-travesia.online/en/2024/02/07/call-for-papers-the-new-right-and-latin-america-affects-discourse-media-performance/>

economic violence of the 1990s neoliberal reforms and the nation's financial collapse in 2001" (Green Rioja 2024, 69). Yet these resistance movements, in an ideologically-heightened moment of "wars of everything", also fuel counter-attacks: women, including Schweblin's women characters, become the new scapegoats who are blamed (*scapegoated*) for the collapse of the social order; and in order to carry that blame, they are represented – narrated, constructed, and ideologized – as "bad mothers", "mad women", and much more.

In exploring Schweblin's narrative through these ideological/narrative lenses, I aim to understand, at a broader level, the relationship between her particular eerie narrative form and the complex forms of political ideology emerging in the twenty-first century. As we shall see, the primary ideological strand of the novella – its narrative of ecological catastrophe upon which several critics have commented (de Leone 2017, Mutis 2019) – gets displaced time and again by a series of other(ed) narratives; stories protagonized by scapegoats that, I argue, reveal how, in the wake of 9/11, a culture of "wreckonomics" has emerged in which populist, ideological fantasies (stories) revive old monsters – mad women, bad mothers, among many others – that in turn disguise society's real "excesses" (authoritarian governments, capitalist ventures, corporate culture) and lead to spirals of (self-)destruction; fantasies in which the spread of the narrative *becomes* the disease, the poison that lies at the heart of Schweblin's narrative; the fantastic poison that multiplies, spreads, and ultimately kills.

Casas tomadas: from Cortázar's fantastic to Schweblin's weird

For Bizzarri, Schweblin's *Distancia de rescate* is "perfectamente leíble como continuación (tal vez disruptiva) del fantástico rioplatense más culto" (2020, vi), yet also has Weird elements like the treatment of the changeling as analyzed by Sanchiz (2020). In this section, I delve deeper into this double relationship with the South American fantastic tradition on the one hand, and an emerging Weird literature, on the other. The term "Weird", here as in Bizzarri and Sanchiz, is borrowed from cultural theorist Mark Fisher, who uses it to make a distinction between different forms of fantastic literature. Unlike the Freudian *Unheimlich*, Fisher argues,

The weird brings to the familiar something which ordinarily lies beyond it, and which cannot be reconciled with the "homely" (even as its negation). [...] The sense of *wrongness* associated with the weird — the conviction that this does not belong — is often a sign that we are in the presence of the new. The weird here is a signal that the concepts and frameworks which we have previously employed are now obsolete. (2017)

The Weird element might therefore be interpreted as the Lacanian excess – or the Žižekian symptom – that cannot be accounted for within our current language, discourse or symbolic order; and that therefore necessarily appears out of place, out of time or other-than-human. Below, I examine the shift between Cortázar’s classic short story, “Casa tomada”, published in *Bestiario* in 1951 and Schweblin’s *Distancia de rescate*,³ along the lines of “the alien invasion trope” identified by Higgins (2015), and a “sense of wrongness associated with the weird” by Fisher (2017). The aim here is very specific: to interrogate how the trope of home invasion is refashioned by Schweblin, and what this says about the representation of ideology in her post-9/11 novella.

The moment in *Distancia de rescate* in which the home invasion trope is employed most explicitly – and in which readers of Argentine literature may well be reminded of Cortázar’s iconic *cuento* – is when Carla tells Amanda, “David está en tu casa”:

—¿Cómo que en mi casa?

Carla me señala la ventana del cuarto de mi hija, en el primer piso. [...] Nina aparece sonriente [...] y por un momento agradezco que sentimiento de fatalidad no funcione correctamente, que todo haya sido una falsa alarma.

Pero no lo es.

No. (47)

This home invasion is related to another occupation: that of the narrative voice by other voices, a distinctly Schweblinian narrative trick which allows for a double dialogue: one voiced between the narrator and Carla (in regular font); another *murmured* between the narrator and David (in italics); a double dialogue that brings two temporalities and subjectivities onto a single plane. Already the scenario is different to Cortázar’s: whereas in “Casa tomada” the strange voices have an unknown origin, here the reader is aware of the identity of the home invader (or at least that of his body: his soul, the reader knows, has been “migrated”). What we do not know is why his presence in the home is so terrifying, why the narrator’s sense of doom was “not a false alarm.” As the female protagonists run towards the house, the narrator reflects,

Tengo que alejarme de esta mujer, me digo mientras logro sacar las llaves. Abro la puerta y la dejo entrar detrás de mí, siguiéndome muy de cerca. Esto es el mismísimo terror, entrar a una casa que apenas conozco buscando a mi hija con tanto miedo que no puedo siquiera pronunciar su nombre. Subo las escaleras y Carla sube detrás. Qué tan terrible será lo que sea que esté pasando como para que tu madre se anime al fin a entrar a la casa.

—Rápido, rápido —dice.

³ The connection between Schweblin and Cortázar is concrete. In a recent interview, Schweblin discusses how her work has been influenced by “la tradición del fantástico rioplatense, de Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Antonio di Benedetto, Felisberto Hernández” (Schweblin 2018).

Tengo que sacar a esta mujer ya mismo de mi casa. (48)

What is most disturbing here is that, as Higgins puts it in relation to post-9/11 sci-fi, “the location and identity” of the enemy is “radically uncertain” (2015, 45). David “es solo un chico” (48), as Amanda tells herself, and therefore nothing to fear. If so, is the enemy actually Carla? Or is it the narrator herself? Schweblin achieves this through a characteristic ambiguity – a feature of the feminine fantastic as argued by Boccuti (2020a, 2020b) – achieved by means of a narrow, and therefore unreliable narrative perspective. As Schweblin insists in a 2018 interview, “Cuando el narrador es personaje hay que desconfiar de todo lo que se lee, no sabemos realmente la verdad. Uno como lector juzga mucho más, pero también conecta mucho más con esos personajes.” Less knowledge, more uncertainty, more judgment, more connection. The reader connects with the narrator only to be faced with the same uncertainty; yet the uncertainty also leads to judgments beyond the author’s control, ideological judgments about where the threat lies, who it lies in and why.

This undiscernible threat is, in many ways, similar to that of the “unknown enemy” of Cortázar’s “Casa tomada.” As Jaime Alazraki notes, and as the large and diverse body of criticism on the short story demonstrates, Cortázar’s short story – and one of his most famous for this very reason – “admite una multiplicidad de interpretaciones según el sentido que atribuyamos a los enigmáticos ruidos: masa peronistas, chismes de vecinos o dolores del parto” (1990, 30). In this way, its ideological ambiguity foreshadows that of *Distancia de rescate*.

A number of important details set the stories apart from one another, though. First, unlike Cortázar’s “Casa tomada” which refers to the ancestral home in which the sibling protagonists have always lived, Amanda’s is a new, rented house, one that she “barely knows” (48). This shift in residential status is not a coincidence: it is a key feature of Weird literature, which as Bizzarri notes forces the reader to face “la inaudita actualidad de un mundo ‘sin casas’.” This world, in turn, is arguably connected to a wholesale ideological shift produced by the 9/11 attacks and subsequent events that have threatened (are threatening) to overturn the world order; events that in Žižek’s terms have revealed that “every feature attributed to the Other is already present” within our own countries, communities, homes and indeed selves (1993, 43). Whereas in Cortázar’s “Casa tomada”, there was a generational sense of familial safety linked to the home of the protagonists (who are, incidentally, brother and sister), the invaded home in *Distancia de rescate* is unknown from the start; and if the home (the familiar) is already strange, there is, in a very real sense, no possibility of distinguishing the strange from the normal, the terrifying from the odd. In Schweblin’s post-9/11 fantastic fiction, the Other is already within.

Second, the threat in Schweblin's novella takes on an embodied form: it is the "veneno" that infects David, then Nina, then Amanda. The novella begins with this sensation of alien invasion:

Son como gusanos.
¿Qué tipo de gusanos?
Como gusanos, en todas partes.
El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta.
¿Gusanos en el cuerpo?
Sí, en el cuerpo. (2014, 11)

The worms are a recurrent motif throughout the narrative, an attempt – by the narrator and her interlocutor – to make sense of the sensation produced by the "poison." What is also recurrent is the notion that these worms are "everywhere", inescapable, inextinguishable, incurable, untreatable: "Me pica mucho el cuerpo. ¿Son los gusanos? *Se sienten como gusanos, gusanos minúsculos en todo el cuerpo*" (2014, 106). As Vázquez-Medina points out, Schweblin's narrative is imbued from the start by what scholar Stacy Alaimo terms transcorporeality, the idea that "the human is always intermeshed with the more-than-human world," and "the corporeal substance of the human is ultimately inseparable from 'the environment'" (2008, 238). Such intermeshings, as Alaimo makes plain, are a fact of worldly existence that predate the twenty-first century; but an ever more pressing issue in our "numerous late-twentieth-century/early-twenty-first-century realities" in which issues that defy the borders between human and other-than-human abound: "environmental health, environmental justice, the traffic in toxins, and genetic engineering, to name a few" (2008, 238), and we could add in response to more recent developments, the rise of AI represented most emblematically by ChatGPT.

To return to Fisher's (2017) conceptual framework for reading contemporary fantastic literature, Schweblin's readers are forced to face this disturbing, Weird interconnection between human and other-than-human elements that do (not) belong (within their bodies) not because they are not there but because we lack the linguistic, moral, ethical or legal frameworks to make sense of them. In *Distancia de rescate*, these transcorporeal interconnections are represented *weirdly* by the "worms" felt within the body of the infected characters; "worms" which are in fact a natural euphemism (a cover-up, in political terms) for a far-less-natural agent: "¿Gusanos de tierra? *No, otro tipo de gusanos*" (2014, 11). This "otro tipo de gusanos" is the man-made chemical, glyphosate, which (in reality) since the 1990s has led – and is leading to this day – to increasing sickness, death, reproductive disorders, and congenital deformities in the affected areas of Argentina (Avila-Vazquez, Difilippo, Lean, Maturano & Etchegoyen 2018).

In turn, this chemical invasion leads to a horror worse than death itself: the idea, as Sanchiz argues following Scisione (2012), of a “paranecrotic” substance that lives within and feeds off other life forms, living by killing. In turn, this hints at the “horrorification” of capitalist modernity: the idea that the Other – both as a physical Other and as a harbinger of the death of the Self – could attack us at any time, from any place, and from *within*. The human body, then, becomes another “casa tomada”, another invaded home, another precarious site of unknown, unfathomable Otherness. This, then, is another way in which Schweblin’s Weird imaginary differs from Cortázar’s fantastic fiction: whereas in Cortázar, the bodies and identities of the protagonists remain intact at the end of the story, this is not the case in Schweblin: following Fisher, *Distancia de rescate* forces the reader to step out from the bounded self and to view events from the outside (which is already within).

In this way, between Cortázar and Schweblin the reader witnesses the shift in the very form of the invaded home: the ultimate invaded home in *Distancia de rescate* is that of the (un)contained self. Throughout the novella, the reader is party to scenes in which human bodies and identities get mixed up, most blatant in the changeling trope mobilized by Schweblin as part of her strategy of horror (Sanchiz 2020), which occurs most overtly in the “migration” of David’s and later Nina’s souls to different bodies at the hands of a local healer. Later, in an oneiric scene of somnambulism that has much of the demonic possession trope of horror fiction, Amanda sees her daughter asleep, sitting at the kitchen table, telling her that “it is an experiment”: “—No soy Nina—” she affirms; “—Soy David—dice Nina, y me sonrío” (2014, 54-56). At this stage in the narrative, Amanda is still able to wake up from her fever dream. Yet by the end, the hallucinating, dying woman, through her husband’s gaze, sees David getting into their family car:

Erguido contra el asiento, lo mirás a los ojos, como rogándole. Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. El cinturón puesto, las piernas cruzadas sobre el asiento. Una mano estirada apenas hacia el topo de Nina, disimuladamente, los dedos sucios apoyados sobre las patas de peluche, como si intentaran retenerlo. (Schweblin 2014, 123)

In O’Rawe’s reading (2023), this is an eerie echo of previous descriptions of the narrator’s daughter Nina: “Tiene puesto su cinturón, las piernas cruzadas como indio sobre el asiento, como siempre, y abraza a su topo”; or later, “tiene las piernas cruzadas como indio, igual que siempre, y como siempre tiene el cinturón puesto” (Schweblin 2014, 60, 91). These narrative reverberations – which we read as weird rather than eerie because they begin in the distinctly banal realm of the bourgeois home⁴ open up the

⁴ O’Rawe reads the novel as eerie (“espeluznante”) because “se apoya en una economía afectiva que circula en un juego desorientador de ausencia y presencia” (2023, 4). I read it as a combination of the eerie and the weird, following Mark Fisher’s notion that “a sense of the eerie seldom clings to enclosed

possibility that the narrator's fever dream has come true: that Nina has *become* David. Though the scene of Nina's "migration" is not witnessed by the reader directly, but rather hinted at through multiple levels of mediation – via Amanda via Carla – what we do see through Amanda's dying eyes is the following:

Veo las manos de Nina, por un momento. No está acá pero las veo con toda claridad. Sus manos pequeñas están sucias con barro.

O son mis manos sucias cuando me asomé a la cocina y, sin soltarme de la pared, busqué a Carla desde el umbral.

No es verdad, son las manos de Nina, las puedo ver. (2014, 114)

Amanda's own body – her hands – becomes other as it is confused with that of her daughter Nina and the changeling David. The human body, in this eerily transcorporeal narrative, is thus deindividuated. Through the material and narrative effects of the ubiquitous poison, all bodies become connected to one another: worm to soil, soil to water, water to duck, duck to horse, horse to human.

In this fluid and ever-shifting landscape, there is no such thing as safety: Schweblin's "veneno" is a bodily manifestation of the "enemy within" that, according to Higgins, has permeated twenty-first century consciousness since 9/11. The "safety distance" that gives the novella its title was taught to Amanda by her mother in an altogether different historical moment, a different century: "Es algo heredado de mi madre. 'Te quiero cerca', me decía. 'Mantengamos la distancia de rescate'" (2014, 44). Yet as suggested by the child David's dismissal – "*Tu madre no importa, segui*" (44) –, the concept loses all its meaning in this twenty-first century fictionalized reality of ecological catastrophe:

Sobre mi mano, la mano de Nina todavía parece querer retenerme. Es una mano pálida y sucia. El rocío está seco y las líneas de barro cruzan su piel de lado a lado. No es rocío, claro, pero ya no me corregís. Estoy tan triste, David. David. (96)

Nina seeks proximity to her mother to feel safe; the same sensation of safety that the "distancia de rescate" is meant to afford the mother Amanda. Yet Amanda feels no such comfort: instead, she feels great sadness. Her safety mechanism has failed: she cannot protect her daughter from a toxin that is already within her body (where "her" refers simultaneously to Amanda's and Nina's bodies). Faced with this failure, this monumental collapse of generational wisdom and the mother's historical responsibility

and inhabited domestic spaces; we find the eerie more readily in landscapes partially emptied of the human" (2017). Yet the novella certainly has eerie elements: the absence/presence that characterizes the eerie, in Fisher's theory, or the notion of an operation happening behind the scenes of the normal order, is perceptible through Schweblin's treatment of the unseen yet perceptible and palpable effects of the glyphosate.

to protect her children, her only option is denial, the creation of a post-truth reality: she knows it is not dew, but she carries on calling it dew, because “ya no me corregís.” In entering this post-truth reality, she creates a new reality in which nothing is as it seems, one constructed upon what Audran terms a “despojo identitario”, and the negation of representable reality: the fantastic reality or real fantasy “de unos cuerpos que no son cuerpos propios sino contaminados y ocupados” (Audran 2015).

Whereas in Cortázar’s “Casa tomada”, then, it is the home itself that is invaded by alien forces, in *Distancia de rescate* is it the home, the body, and the mind; the *campo* and the *jardín*; the river and the swimming pool; all of these things simultaneously and without clear points of entry and exit. As Higgins suggests in his essay on post-9/11 narrative fiction, the “distinctions between inside and outside seem to evaporate as space seemingly collapses into perpetual locality and time seemingly collapses into perpetual immediacy” (Higgins 2015, 45). In Schweblin’s novella, this (invaded) space is the sick or dying female body; this (suspended) time is the moment immediately preceding her death.

This brings us to the third most notable difference between “Casa tomada” and *Distancia de rescate*: the ending. Whereas in the Cortazarian classic, the two protagonists escape without their belongings, dispossessed, but unharmed, in Schweblin’s “remake” there is no possibility of escape. Amanda has been infected, is on the verge of death, and has no prospect of “going back home” in a dual sense (literal and physical, home/house and home/body): all have been irredeemably contaminated and are on the verge of implosion. The classic escape scene – a trope of disaster narratives before and after 9/11 and the final scene of Cortázar’s “Casa tomada” – thus takes on a distinct hue in Schweblin’s finale, the attempted escape of the husband from the site of the catastrophe:

No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (2014, 124)

The fatality of Cortázar’s ending – where the narrator-protagonist throws away the keys, knowing that he will never be able to return – is replaced by eerie ambiguity in Schweblin’s dénouement as the husband *fails to see the important thing*, the loose thread and the “plaga inmóvil” that appears on the verge of attack; a subtle, invisible invasion expressed by the physical sensation of “irritation” rather than any identifiable enemy. The end, then, is the beginning; but it also the refusal to begin, a refusal to tell the story. In this way Schweblin’s narrative embodies a Weird literature in which:

se desatan las políticas subterráneas que, como un escalofrío febril, atraviesan y sacuden un corpus que avizora (o, quizás, sencillamente, observa) la inaudita actualidad de un mundo ‘sin casas’, ambiguamente despojado de la posibilidad de ‘traerlo de vuelta todo a la casa’, de reconciliar, sin amañar la mano, lo innombrable que cotidianamente vivimos con un sentido del orden, o con el orden del sentido, del significado. (Bizzarri 2020, vii)

Distancia de rescate ends by unleashing a distinctly twenty-first-century set of “políticas subterráneas” (Bizzarri 2020), or “susurros” (Gamerro 2023); an itch or irritation that tells us that it is always-already too late to go home. Cortázar’s “Casa tomada” does not constitute an ending for any fiction written post-9/11 because, in this new “orden del sentido”, the trope of the invaded home could only ever be the starting point.

Seeking scapegoats: mad/bad mothers, guilty others

If the violently invaded home/body is only the starting point, the reader’s work is to find out who/what the enemy is. Critics have often identified the culprit as the glyphosate (Mutis 2019, Salva 2021), and of course, this is the reading that the author points us towards. Yet Rubino and Sánchez (2021) have offered a brilliant alternative reading of the novel as a reflection on the “monsters” of heteronormativity and the homophobic discourse of “reproductive futurity” (Edelman 2020): in this view, the fantastic flight of the novel is one in which the queer desire between the female protagonists is a form of escape from “los imperativos de la maternidad y el cuidado, que deviene fantástico desde la perspectiva heteropatriarcal” (107). Building on this gendered analysis of Schweblin’s novella, I propose in the following section that, read in the context of the contemporary addiction to “waging war on everything” that characterizes post-9/11 politics (Andersson & Keen 2023), the guilty culprit – the ideological scapegoat – becomes pluralized in *Distancia de rescate* in a series of political/politicized identities: as per Rubino and Sánchez (2021), the scapegoat is the queer woman; but it is also the failing mother, the mad woman and even the disabled child.

In *Violence and the Sacred* (1977), a philosophical exploration of the ritual role of sacrifice, René Girard analyzes the way in which many cultures characterize violence in relation to tropes of contagion, infection and contamination: in societies without strong political and legal systems, justice is equated with vengeance; as a consequence, violence begets more violence, and spreads like a plague or, in more contemporary terms, a pandemic. Sacrificial rituals, in this context, serve a specific role: “to polarize the community’s aggressive impulses and redirect them toward victims that may be actual or figurative, animate or inanimate, but that are always incapable of propagating further

vengeance” (Girard 1977, 18). Sacrifice is a means of directing violence towards surrogate victims: vulnerable ones that cannot retaliate.

As historian of philosophy Alexander Douglas points out, “Girard’s insights can also be applied to modern society” (2016), whether in racist and anti-migrant scapegoating in populist politics in Latin America and the US (Mardones 2009, Oehmichen 2018) or in the rise of femicide in the context of a “war on women” identified by Argentine feminist Rita Segato (2016). Such sacrificial politics, Hassan (2020) explains, rely on ideologies of difference and diverse mechanisms of self-preservation and subversive mobilization that, “as Freud would have said, [...] lurk in society and can always recreate a victimizing mechanism”: that is, impulses that were always-already within our societies, waiting for the moment and the motivation to reawaken. Following Girard, Colombian philosopher Alejandro Granados-García argues that scapegoating plays a large part in contemporary Latin American identity politics, even in societies defined as democratic: “esta tendencia a configurar chivos expiatorios, nos garantizaría una zona de seguridad, una zona de paz, un orden restablecido que se erige sobre las ruinas sacrificiales” (Granados-García 2012, 11). What scapegoating does, in times when dangers are increasingly within the confines of the state but beyond its control, is to restore an illusion of safety, of boundaries, of a “safe space.” In this section, I explore how Schweblin’s *Weird* novella demonstrates the way that these scapegoats are created and multiplied in the light of the “radical uncertainty” that characterizes post-9/11 political systems.

To understand the role that scapegoats play in Schweblin’s narrative, it is important to note the intersection between the predominant racist bent of political scapegoating in postcolonial societies (the principal focus in Mardones 2009, Oehmichen 2018 and Hassan 2020) with multiple other forms of scapegoating based on sex, gender, class, socioeconomic status, and profession. In *Cautiverios de la mujer*, Mexican anthropologist Marcela Lagarde shows how women have been historically constructed – especially through Christian ideology – according to different stereotypes: mother-spouses, nuns, whores, prisoners and madwomen; different “forms of captivity” that revolve around dominant norms of femininity, “tanto de la buena y aceptada, positiva y saludable, como de la oculta, negada, enferma y delictiva” (2005, 40). As Lagarde demonstrates, each of these female types is defined and confined to her own space: the home, the convent, the brothel, the prison and the lunatic asylum (or, in contemporary terms, the psychiatric unit). Society and culture, Lagarde argues, “compulsivamente hacen a cada mujer ocupar uno de estos espacios y, en ocasiones, más de uno a la vez” (40). Any transgression of those spaces of containment (incarceration) leads to the possibility of evil, danger and contamination (798).

These different forms of Otherness – whether mad women, bad mothers, witches, or lesbians – come to the surface in Schweblin’s narrative and propel its plot towards its

dramatic end; Weird Others that, we argue, are the sacrificial victims that ultimately protect the main “guilty party” around which the plot revolves in *Distancia de rescate*: the agrochemical industry responsible for the manufacture of glyphosate, represented by the company named Sotomayor, a soy farm in the Pampas. In her skillfully unmoralistic novella, though, Schweblin, instead of pointing the (narrative) finger at Sotomayor – and thus avoiding, in O’Rawe’s terms, the temptation to “apuntar explícitamente al gobierno y a los organismos empresariales responsables del uso no regulado de herbicidas de glifosato que empapan los campos argentinos” (2023) – weaves multiple stories, beliefs and ideologies into her narrative, leading to a political textual ecology in which political responsibility (like that which might be taken by a government, institution or organization for an ecological disaster) appears to be replaced with *multiple (individual) scapegoats* that are in turn traversed by different vulnerabilities linked to gender and sexuality.

Following the order in which these Others are presented in the plot – and blamed, in different ways, for the catastrophe – the first is the stereotype analysed in depth by Lagarde: the mad woman. The principal moments of madness in the plot revolve around Carla and Amanda, and come to a head in the scene when the “changeling” David has entered Amanda’s home:

Nina duda, pero quizá es porque me ve furiosa, indignada con Carla y con toda la locura de Carla.
—Esto es una locura —le digo a tu madre—, estás completamente loca. Nina se suelta.
Estás sola, me digo, es mejor sacar a esta mujer cuanto antes de la casa.
—Esto siempre termina así con David. —A Carla los ojos se le llenan de lágrimas.
—¡David no hizo nada! —y ahora sí grito, ahora soy yo la que parezco una loca. Sos vos la que nos asustás a todos con tu delirio de ... (2014, 50)

The two women protagonists turn into a hall of mirrors, in which the perceived madness of the one reflects onto that of the other, and vice versa. In turn, this “madness” morphs into what Lagarde terms an “ideology of guilt” (2005, 705). Clara tells Amanda that faced with the dilemma over whether to submit her son to the magic of the “mujer de la casa verde”, “Mi cabeza era una maraña de culpa y terror y el cuerpo entero me temblaba” (2014, 27). Later, Amanda blames herself and questions whether she is to blame for everything:

Yo soy culpable también [...] Yo confirmo, para tu madre, su propia locura. (2014, 58)

[...]

¿Se trata del veneno? Está en todas partes, ¿no, David?

Siempre estuvo el veneno.

¿Se trata entonces de otra cosa? ¿Es porque hice algo mal? ¿Fui una mala madre? ¿Es algo que yo provoqué?. (116)

What are these two women guilty of, though? What could a “mala madre” mean in the context of the glyphosate catastrophe around which *Distancia de rescate* revolves? Following Lagarde, one could say: failing to live up to social expectations of the “good mother” (2005, 702); that is, trying but failing to keep their children safe from a threat that invades the home – the site of the *madresposa* par excellence. This threat comes rushing in at a pace in the narrative: “¿Pero cómo pude dejar que se metieran tan rápidamente entre nosotras? ¿Cómo puede ser que dejar a Nina unos minutos sola, durmiendo, implique tal grado de peligro y de locura?” (2014, 51) The (real) danger – the glyphosate – is thus morphed, through the “ideology of guilt”, into the (perceived) danger, the scapegoat: the mad woman. It is only through David’s narrative intervention towards the end of the novella that the reader is afforded an alternative perspective on this maternal guilt:

Carla cree que todo es culpa suya, que cambiándose esa tarde de un cuerpo a otro cuerpo ha cambiado algo más. Algo pequeño e invisible, que lo ha ido arruinando todo.
¿Y es verdad?
Esto no es culpa de ella. Se trata de algo mucho peor. (2014, 110)

Madness, hysteria, hallucination and delirium, however, hold sway in the narrative, one principally voiced through the perspective of a dying woman: Amanda. These forms of “madness” are not restricted to Carla and Amanda, though, and manifest in other characters and types other than the “bad mother.” Notably, the healer of the mysterious “casa verde”, who performs the “migration” of David’s (and later Nina’s) soul to another body, has all the features of the witch of horror fiction: she lives alone in an eerie isolated house; she performs magical “migration” rituals with no rational explanation; she does so in secret and in the dark. There are also implications of violence in the “gran ovillo de hilo sisal” (2014, 30) with which, presumably, she ties her “victims” to a chair: “parece cruel”, says the healer, “pero hay que asegurarse de que solo se vaya el espíritu” (33). Her dark magic combined with her cruelty make her another possible target to distract the reader away from the real one: the glyphosate, or rather the Argentine government that has allowed for its deregulated use.

Derealization: what’s behind the dream of *Fever Dream*?

In this final section, I turn to derealization, the third feature of post-9/11 terror to which I attend in this paper, and which pertains both to contemporary (post-truth) reality and its corresponding fictions and literatures. As Žižek (2002) and Higgins (2015) have argued, in the aftermath of the attack on the Twin Towers, we (readers, viewers and consumers) have experienced an effect of “derealization”, whereby we

experience “‘real reality’ itself as a virtual entity” (2002, 11). Below, I ask whether and how this derealization manifests in Schweblin’s novella, and how it impacts on the novel’s text ideological implications.

Jazmín G. Tapia Vázquez argues that many contemporary Latin American women fantastic writers – Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Mónica Ojeda, Liliana Colanzi, Giovanna Rivero, María Fernanda Ampuero – have something very important in common: their shared decade of birth, the seventies, “*décadas convulsas en términos sociales y políticos para Hispanoamérica*” (2023, 1). The consequence is that “*la literatura de irrealidad se vuelca, principalmente, en la conformación de una crítica sobre la historia social y política de sus países mediada, sobre todo, por el cuerpo, la marginalidad y la violencia*” (1). Schweblin’s interviews seem to confirm this idea, as she takes pains to emphasize the social “reality” and critique contained in the pages of her book:

En México la novela fue leída como un capricho fantástico mío para construir escenas de terror. Pero no es eso. Se trata de la terrible situación medioambiental y de salud humana que causa el glifosato en el campo argentino. En comunidades de 1.200 personas hay 200 chicos que nacieron con deformaciones. La mayoría de los embarazos terminan con abortos espontáneos. La gente toca el glifosato y se muere a las 48 horas. Los animales caen muertos a los costados del camino. Eso no es literatura fantástica, es algo que está pasando en el campo argentino hoy. (Schweblin 2015)

The prevailing ideological intention, judging by this interview, appears to be an ecological one: the novella seeks to communicate a “real-life” albeit invisible terror to the reader and to condemn the hegemonic neoliberal capitalism that has placed production, efficiency and profit above the lives of citizens in Argentina since the 1990s. Yet the treatment of this environmental politics is far from ideological in this novella. Glyphosate – and the broader ideological implications for capitalism and its toxic environmental effects – are never acknowledged up front by the narrator, nor any other character. As José Fernando Salva notes, *Distancia de rescate* narrates one of Argentina’s worst agro-industrial disasters through the literary technique of ellipsis, “*realizando una operación tropológica desde lo elidido*” (Salva 2021, 293). The word glyphosate is never mentioned, and is replaced by a series of more ambiguous terms: “*el veneno*”, “*la intoxicación*”, and the oft-repeated metaphor of the “*gusanos*” entering the body. In this way, yet again, we appear to be close to what Alazraki writes about Cortázar’s “*Casa tomada*” and the multiple interpretations mentioned above: “*estas interpretaciones son ajenas al relato mismo. El texto se calla, pero ese silencio o ausencia es, frecuentemente, su más poderosa declaración*” (1990). What literary-ideological, or “*paraliterary*” (Bizzarri 2020) shift, then, can be discerned from the Cortazarian fantastic to Schweblin’s Weirid?

In *Distancia de rescate*, Jackson's reading of the subversive potential of fantastic literature – its ability to “[tell] of the impossible attempt to realize desire, to make visible the invisible and to discover absence” (Jackson 1981) – no longer seems to hold sway. In Fisher's terms, we have slipped into the territory of the eerie, where the “real” plot is observed from *the other side*, the place where the laws of everyday no longer seem to apply or to matter, which also “entails a disengagement from our current attachments” and releases characters and readers alike “from the mundane, this escape from the confines of what is ordinarily taken for reality, which goes some way to account for the peculiar appeal that the eerie possesses” (Fisher 2017, 13). This “peculiar appeal”, I argue following Žižek (2002) and Higgins (2015), is linked to the very same draw of derealization that Western citizen-consumers have experienced in the wake of the 9/11 attacks. In *Distancia de rescate*, this eerie disengagement from shocking everyday reality is especially noticeable in relation to the agrochemicals that have poisoned Amanda, Nina and David, and in the impact of this contamination. As Amanda tells the story of the fateful day at the Sotomayor soy farm, her disengagement is palpable:

Escucho que un camión se detiene. Los dos hombres que tomaban mate se ponen guantes largos, de plástico, y salen. Hay otra voz masculina afuera, quizá es la del conductor del camión. [...] Y entonces hay un ruido. Algo se cae, algo plástico y pesado, que sin embargo no se rompe. Dejamos a Carla y salimos. Afuera los hombres bajan bidones, son grandes y apenas pueden con uno en cada mano. Hay muchos, todo el camión está lleno de bidones. (2014, 62)

The short factual sentences, focusing exclusively on the sensory realm – the sound of the lorry approaching, the male voices, and the bump as a heavy barrel hits the ground, the sight of the long, plastic gloves and the large, plastic barrels – emphasize the narrator's cognitive detachment from her situation and produce a blinkering effect that restrict the information communicated to the reader. “Literature can't be informative” (2017), Schweblin insists, and with this novella she adheres strictly to her own maxim.

The narrator's eerie detachment from her own story even extends to the imminent prospect of death. O'Rawe (2023) notes her “extraña y calma resignación frente a la inminencia de su muerte”:

Voy a morirme en pocas horas, va a pasar eso, ¿no? Es extraño que esté tan tranquila. Porque aunque no me lo digas, yo ya lo sé, y sin embargo es algo imposible de decirse a uno mismo. (Schweblin 2014, 13)

What does this derealization tell us about the relationship between the Weird and the realm of twenty-first-century political ideology? What does Amanda's narrative voice tell us about Schweblin's particular brand of the fantastic, one in which the tension and terror experienced by the reader are counterposed by the serenity of the narrator-protagonist?

The clue, I would argue, lies in the above passage: “Es extraño que esté tan tranquila.” The self-conscious element of the novella, here, extends to a reflection by the narrator on the narrative mode itself: while the glyphosate – the “real” protagonist – goes unmentioned throughout the narrative, the *strange* – the literary, fictional technique of Weird fiction – is acknowledged (though never understood) by the narrator, who tells the story *as if from outside herself*. As Amanda continually reflects on the strangeness of the events and the meaning of this strangeness, she becomes a reader in/of her own story: “lo extraño”, she states, “siempre me parece una advertencia” (2014, 46); and indeed, as I will elaborate in the (in)conclusion, the strange in this novella is certainly a warning; one that has a heavy political charge.

What is less clear than the metafictional aspect of this novel, though, is the political impact of its self-conscious derealization and eerie detachment. Perhaps Amanda’s dizzy detachment constitutes a warning in itself: one around the “*incomprensión del mal radical o absoluto, cuando aparece encarnado [...] en el terror político*” (Gamerro 2023). Yet I would argue that it is by structuring the novella as a conversation, from Amanda’s death bed, between two *infected* characters (Amanda and David) – and therefore inescapably *from the other side* – that Schweblin succeeds in opening up “other structures of thought” (Castillo & Colanzi 2018, 2). As Anna Boccuti notes in relation to a range of feminine fantastic fiction from Latin America, the use of the personal ironic narrator ushers in “new margins of ambiguity” with respect to the ideological content of the narrative (2020b, 12). It forces us, in Bizzarri’s terms, to “abandonarse a lo weird”, to unlearn our habits of “familiarization” and to “prepararse a un nuevo tipo de residencia” (2020, vii); to think beyond what we already know; to wake up and realize that we are in the realm of the unreal; a realm in which there is no safe home, and there was never any *distancia de rescate*. This new “residence” – the one in which culture war narratives have created fake scapegoats and alternative versions of reality – is always-already a “casa tomada”, a hellish holiday home of the kind encountered by Amanda in *Distancia de rescate*; a home in which she can never be safe, and to which she can never return.

Acting before it’s too late or the meaning(lessness) of a safety distance

Faced with all this confusion, this slipperiness, this homelessness, it seems fit to get back to basics: the title. What does this “*distancia de rescate*” mean within the novel? And what does it mean for the reader? Specifically, what does it mean in relation to our reading of the novel in relation to post-9/11 fantastic cultural production? Curiously, the “*distancia de rescate*” is lost in the English and German translations: *Fever Dream* and *Das Gift*. The resulting three titles transmit very different ideological foci to their

respective readers: maternal responsibility (in the original); the oneiric and the virtual (in the English); and the material and environmental (in the German). Arguably, though, none of these single, ideological lines sum up the book, whose Weirdness lies in its ambiguous hesitation between different possibilities, realities, causes, terrors.

Each of the certainties expressed in the novella – Carla’s insistence that her changeling son is a “monster”, Amanda’s certainty that Carla is “mad”, and even David’s repeated insistence that this or that particular detail “is not important” – are undermined by the dialogical narrative voice, which has such a hold in Schweblin’s novella that no dogmatic views can stand without them being questioned, debated or overturned by *the Other*. And this Other is sometimes the self, as in Amanda’s realization of her own contribution to Carla’s “madness”, and thus, implicitly, Amanda’s own madness. This ever-shifting identitarian landscape is accentuated through a Derridean sense of linguistic non-identity identified by Audran (2015), whereby Schweblin’s reader is met with “un campo que ya no es campo, de una Argentina que ya no es argentina, de una semilla que ya no es semilla.” Equally, the “distancia de rescate” is not the same for the narrator’s mother as it is for her, or for the reader. Time and space change the meaning of things and words.

So, following Bizzarri: yes, Schweblin’s text invites its readers to “abandonarse a lo weird”, to see themselves from the outside just as the narrators do. But simultaneously, it asks us to forge our own “distancia de rescate”, a safer distance from some of the stigmas and stereotypes under whose spell, I have argued, the protagonists find themselves, leading to perverse forms of (self-)scapegoating and deflection. Derealization, in this context, is both a curse and a cure: it leads Amanda to see her own life as a “fever dream”, but it also helps the reader to find distance from some of the troubling ideas – and ideologies – expressed in the text.

In “Propaganda and the Web 3.0: Truth and ideology in the digital age”, Aaron Hyzen argues:

The January 6 [United States Capitol attack] can be propagandistically (re)described as a rally, protest, riot, or revolt. Through the sustained repetition of such ideological redescriptions, values + beliefs can be codified into an opinion favourable to the ideological goals of a larger strategy or complex doctrine. (Hyzen 2023)

As we have seen, glyphosate is never mentioned in the novella. Nor are the words herbicides or agrochemicals. Instead, the words repeated most often are ones charged with a weightier ideological baggage: “el veneno”, “la intoxicación”, for example, or “la casa” and derivatives of “extraño” and “locura.” Read literally, through the lens of Amanda’s narrow narrative stance, the ideological implication of the novel would be perplexing: the home/child has been contaminated, and since we (women) are responsible for the home, we (women) are in turn responsible for the contamination, the

deformed children, and our own madness. Yet Schweblin's narrative refuses such a (single, singular) reading, through a skillful plural(istic) narrator, whose self-conscious and ironic reflections warn against any such judgments. Instead, what we are left with are *susurros*, murmurs that pull our attention towards other meanings, other interpretations, other politics or politics of the Other.

To conclude, let's return to Žižek who, in an afterword to the English translation of Rancière's *Politics of Aesthetics* (2009), portrays twenty-first century ideology thus:

Recall how, a decade ago, in the UK, the figure of the unemployed single mother was elevated by the conservative media into the cause of all social evils: there is a budget deficit because too much money is spent on supporting single mothers; there is juvenile delinquency because single mothers do not properly educate their offspring... Or recall how the anti-abortion campaigns as a rule put forward the image of a rich career woman neglecting her maternal mission – in blatant contrast to the fact that many more abortions are performed on working-class women who already have many children. / These poetic displacements and condensations are not just secondary illustrations of an underlying ideological struggle, but the very terrain of this struggle. (Žižek 2009, 76-77)

Žižek thus invites us to consider the many “poetic displacements and condensations” that propagate in Schweblin's *Distancia de rescate* – the multiple ways in which the responsibility for the environmental catastrophe that underlies the plot is displaced onto other figures: the queer woman (Rubino & Sánchez 2021), the mad woman, the bad mother and even the dangerous witch. Following Žižek: yes, the *distancing effect* of *Distancia de rescate* – a Weird, transfeminist version of the Brechtian *Verfremdungseffekt* – certainly allows Schweblin not only to trace a clear line between her eerie narrative and the toxic chatter of far-right (social) media and politics. But she also uses narrative urgency, in the form of a dying narrator, to whisper a dire warning into the reader's ear: to *susurrar* this warning (Gammero 2023), especially in the other-worldly, *italicized* interventions of the “transmigrated” David that appear to come from a different realm of reality where the *worst has already happened*. This warning is one that Matthew Todd expresses in his (terrified and terrifying) reflection on the climate emergency from a queer perspective:

When Sir David Attenborough talks of the collapse of civilizations, this is what it means: violence that most of us in the privileged West cannot even comprehend. Our relatively new societal values will be threatened. Those who have had to fight hardest for their rights – gay men and lesbians, trans people, people of colour, women, and those who have traditionally taken up their fight – will inevitably once again become prominent targets. (2019)

I conclude, then, by agreeing, partly, with Vázquez-Medina's praise of *Distancia de rescate*: “Schweblin masterfully constructs a plot that interweaves contemporary anxieties around ecological disaster and environmental toxicity with a feeling of unremitting

maternal dread” (2022, 1-2). I would add, though, that through a particular political aesthetics of the New Weird, achieved through a complex narrative voice interwoven with multiple threads of experiences of (transfeminist) unbelonging, Schweblin’s narrative captures a particular moment in time – the 2010s – in which the world is on the verge of “five catastrophic climate tipping points” (Niranjan 2023), each of which implies as-yet-unknown catastrophes in which women, the LGBTQI+ community, and racialized communities could/would/will pay a terrifying price: a price that is already known, because as Todd points out, the politics and practices of scapegoating have been repeated with chilling and unutterable consequences throughout modern history.

Could this explain David’s constant “susurro” – to repeat Gamarro’s term one last time – in the background of the story, the changeling’s urgent call to get to the truth or what he refers to repeatedly as “*el punto exacto*”?

No pierdas tiempo (43) [...] No es el punto exacto. No perdamos tiempo en esto. ¿Por qué hay que ir tan rápido, David? ¿Tan poco tiempo queda? Muy poco. (51) [...] Todo eso no es importante, y ya casi no nos queda tiempo. Necesito volver a verlo todo. Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias. (92) [...] Ahora queda muy poco tiempo. (117)

Could this pressing urgency, following Gasparini (2022), constitute a broader imperative, a call to action, an alarm to wake us up from the “fever dream” of our twenty-first century existence, our virtual(ized) reality in which, through a politics of gendered scapegoating and derealization, we are – to use Mike Barrett’s aptly eerie phrase – “sleepwalking towards the edge of a cliff”? And could narratives like Schweblin’s be considered as ways of narrating ourselves out of ecosystem collapse?

REFERENCES

- ALAIMO, S. 2008. "Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature." In Alaimo, S., & Hekman, S. (Eds.). *Material Feminisms*, 237-264. Bloomington: Indiana University Press.
- ANDERSSON, D., KEEN, D. 2023. *Wreckonomics Why It's Time to End the War on Everything*. New York: Oxford University Press.
- ARTAZO, G., RAMIA, A., MENOYO, S. 2021. "A new feminist ethic that unites and mobilizes people: the participation of young people in Argentina's Green Wave." *Gender & Development*, 29/2-3: 335-350.
- AUDRAN, M. 2015. "Contaminados y escritura contaminada: *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." Paper presented at IV Coloquio Internacional 'Cuerpos Abyectos. Historias de violencia y exclusión en América Latina', UPLGC - Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 15 May 2015.
- AVILA-VAZQUEZ, M., DIFILIPPO, F., LEAN, B., MATURANO, E. and ETCHEGOYEN, A. 2018. "Environmental Exposure to Glyphosate and Reproductive Health Impacts in "Environmental Exposure to Glyphosate and Reproductive Health Impacts in Agricultural Population of Argentina." *Journal of Environmental Protection* 9: 241-253.
- BARRETT, M. 2019. Epigraph in C. Farrell, A. Green, S. Knights, W. Skeaping. (eds.). *This is Not a Drill: An Extinction Rebellion Handbook*, 7. London: Penguin Random House.
- BIZZARRI, G. 2020. "New Weird from the New World': escrituras de la rareza en América latina (1990-2020): Introducción." *Orillas: Rivista d'Ispanistica* 9: 4-14.
- BOCCUTI, A. 2020a. "Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de géneros?" *Orillas: Rivista d'Ispanistica* 9: 151-176.
- . 2020b. "Female Fantastic in Anthologies: Gendering the Genre and its Discourse." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 22/4: 1-15.
- BUTLER, J. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.
- CASTILLO, D.A. & COLANZI, L. 2018. "Introduction: Animals That from a Long Way off Look Like Flies." *Paradoxa* 30: 1-7.
- CORTÁZAR, J. 1951 [1916]. "Casa tomada", in *Bestiario*. Madrid: Alfaguara.
- DE LEONE, L. 2017. "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en 'Distancia de rescate' de Samanta Schweblin." *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 16: 62-76.
- DOUGLAS, A. 2016. "The dirty politics of scapegoating – and why victims are always the harmless, easy targets." *The Conversation*, 22 November. <<https://theconversation.com/the-dirty-politics-of-scapegoating-and-why-victims-are-always-the-harmless-easy-targets-66963>>.
- EDELMAN, L. 2020. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- FISHER, M. 2017. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books.
- FORTTES, C.A. 2018. "El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *Revell* 3/20: 147-162.
- GAMERRO, C. 2023. "El terror argentino." *Amerika* (online) 26. <<http://journals.openedition.org/amerika/17240>>.
- GARNER, D. 2021. "A sense of dread" in "Dread, War and Ambivalence: Literature Since the Towers Fell." *The New York Times*, 3 September. <<https://www.nytimes.com/2021/09/03/books/911-anniversary-fiction-literature.html>>.
- GASPARINI, S. 2022. "'Aquí no me escucharán gritar': violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres." *Tesis* 20: 257-288.
- GRANADOS-GARCÍA, A. 2012. "¿O lo uno o lo otro?: Sobre la politización de la diferencia." *Prometeica - Revista de Filosofía y Ciencias* 7: 5-25.

- GREEN RIOJA, R. A. 2024. "From 'Armies of Love' to Demanding Legal Abortion: Piqueteras and Women Workers at the Forefront of Forging New Feminist Politics in Argentina (1990–2005)." *Radical History Review*, 148: 69-89.
- HASSAN, C.G. 2020. "Populism, Racism and Scapegoat." In D.P.A. Alietti (ed.). *Clockwork enemy. Xenophobia and racism in the era of neo-populism*, 221-239. Milan & London: Mimesis International.
- HEYWOOD, A. 2012. *Political Ideologies: An Introduction*. Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- HIGGINS, D. 2015. "American Science Fiction after 9/11." In G. Canavan & E. Link (eds.). *The Cambridge Companion to American Science Fiction*, 44-57. Cambridge: Cambridge University Press.
- HTUN, M. 2016. "Introduction: Politics of Inclusion in Latin America." In M. Htun (ed.). *Inclusion without Representation in Latin America: Gender Quotas and Ethnic Reservations*, 1-19. New York: Cambridge University Press.
- HUNTINGTON, S. 1993. "The clash of civilizations?" *Foreign Affairs* 72/3: 22-49.
- HYZEN, A. 2023. "Propaganda and the Web 3.0: Truth and ideology in the digital age." *Nordic Journal of Media Studies* 5/1: 49-67.
- JACKSON, R. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- KIFFER, A. & GIORGI, G. 2019. *Ódios políticos e política do ódio: lutas, gestos e escritas do presente*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M. 2005. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Mexico City: Universidad Autónoma Nacional de México.
- MARDONES, P. 2009. "Del 'chivo expiatorio' al que se vayan todos: La Situación de los Derechos Humanos de las/os Bolivianas/os en la Argentina posterior a los episodios del 19 y 20 de diciembre de 2001." *Miradas en Movimiento* 1: 62-84.
- MEYERSON, H. 2006. "The War on Immigrants." *New Labor Forum* 15/2: 30–33.
- MUTIS, A.M. 2019. "Monsters and Agritoxins: The Environmental Gothic in Samanta Schweblin's *Distancia de Rescate*." In I. Kressner, A.M. Mutis, & E. Pettinaroli (eds.). *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*, 39-54. London: Routledge.
- NIRANJAN, A. 2023. "Earth on verge of five catastrophic climate tipping points, scientists warn." 6 December, <<https://www.theguardian.com/environment/2023/dec/06/earth-on-verge-of-five-catastrophic-tipping-points-scientists-warn>>.
- O'RAWE, R. 2023. "La política espeluznante en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 5/2: 121-138.
- OEHMICHEN, C. 2018. "Los imaginarios de la alteridad y la construcción del chivo expiatorio: Trump y el racismo antinmigrante." *Revista pueblos y fronteras digital* 13.
- RODRÍGUEZ REJAS, M.J. 2019. "Neoliberalismo y guerra contra los pobres: la construcción social del doblegamiento y la derrota." *Viento Sur*, 23 August. <<https://vientosur.info/neoliberalismo-y-guerra-contra-los-pobres-la-construccion-social-del/>>.
- ROOSE, K. 2023. "A.I. Poses 'Risk of Extinction,' Industry Leaders Warn." *The New York Times*, 30 May. <<https://www.nytimes.com/2023/05/30/technology/ai-threat-warning.html>>.
- RUBINO, A. & SÁNCHEZ, S. 2021. "La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La 'futuridad reproductiva' en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin." *Brumal* 9/2: 107-127.
- SALVA, J.F. 2021. "*Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: invisibilidad e intimidad del desastre en la Argentina agroindustrial." *Revista iberoamericana* 274: 289-306.
- SANCHIZ, R. 2020. "Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin." *Orillas: Rivista d'Isparnistica* 9: 193-203.

- SANCHIZ, R. & BIZZARRI, G. 2020. “‘New Weird from the New World’: escrituras de la rareza en América latina (1990-2020): Introducción.” *Orillas: Revista d’Ispanística* 9: 1-14.
- SCHWEBLIN, S. 2014. *Distancia de rescate*. Barcelona: Random House.
- . 2015. “Me interesa lo extraño en lo cotidiano.” Interview by Cristina Papaleo, *DW*. <<https://www.dw.com/es/samanta-schweblin-me-interesa-todo-lo-extra%C3%B1o-que-hay-en-lo-cotidiano/a-18849010>>.
- . 2017. “On Revealing Darkness Through Fiction.” Interview by Bethanne Patrick, *Literary Hub*. <<https://lithub.com/samanta-schweblin-on-revealing-darkness-through-fiction/>>.
- . 2018. “El límite entre lo posible y lo imposible me parece la zona más literaria y atractiva.” *El oficio del escritor*, <<https://eloficiodelescritor.wordpress.com/2018/04/09/samanta-schweblin-el-limite-entre-lo-posible-y-lo-imposible-me-parece-la-zona-mas-literaria-y-atractiva/>>.
- SCISCIONE, A. 2012. “Symptomatic Horror: Lovecraft’s The Colour out of Space.” In Keller, E., MASCIANDARO, N., THACKER, E. (eds). *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*, 131-146. New York: Punctum Books.
- SEGATO, R.L. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- SHARPE, M. 2023. “Žižek: his key ideas explained.” October 31, <<https://theconversation.com/zizek-his-key-ideas-explained-213247>>.
- TAPIA VÁZQUEZ, J. G. 2023. “La nueva frontera de lo fantástico: escritoras hispanoamericanas en los umbrales de la irrealidad. Introducción al dossier.” *Lejana. Revista Crítica De Narrativa Breve*, 16, 1-7, DOI: 10.24029/lejana.2023.16.5101.
- TODD, M. 2019. “The Climate Emergency and the End of Diversity.” In C. Farrell, A. Green, S. Knights, W. Skeaping (eds.). *This is Not a Drill: An Extinction Rebellion Handbook*, 66-68. London: Penguin Random House.
- VÁZQUEZ-MEDINA, O. 2022. “Samanta Schweblin’s *Fever Dream*: Watery Toxicity, Percolating Disquietude.” *Contemporary Literature* 62/1: 1-34. DOI: <<https://doi.org/10.3368/cl.62.1.1>>.
- ŽIŽEK, S. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London & New York: Verso.
- . 2002. *Welcome to the Desert of the Real*. London & New York: Verso.

[Websites’ last access: 20/05/2024].



MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

PAREDES DE PIEL

*Enfermedad, ideología política y fantástico en “Pesadilla” de Julio Cortázar**

ABSTRACT: The present article considers the short story “Pesadilla” (*Deshoras* 1982) by Julio Cortázar, with the purpose of reflecting on the representation of the protagonist's sick body, and the fantastic dynamic that it reveals, as a discursive device that reflects and criticizes the social perversion that the last Argentine dictatorial regime carries out. The theoretical hypothesis that drives this study is based on the observation of the fertile relation between the representation of the character's body and the articulation of the fantastic mechanism in the stories of Julio Cortázar, that allow us to think of the body as a function of fantastic logic (Cannavacciuolo 2020). According to this approach, in the story considered, Mecha's body becomes the inter-mediate element (Lugnani 1983, Bhabha 1994) between the two ontological orders of different nature that collide in the story, as well as the point of friction that externalizes the ambiguity of fantastic element. The next step is the analysis of the construction of the protagonist's corporeal gestures as infralanguage (Galimberti 2013 [1983]); since the young woman's body becomes an area where a slippery meaning is generated, which allows access to oblique and heterogeneous ontological and epistemological orders and structures and, with them, allude to another story, silenced by verbal language and where lies the unsolvable mystery of where the sinister element comes from.

KEYWORDS: Julio Cortázar; Body; Sickness; Fantastic Literature; Ideology.

History...is a nightmare from which I am trying to awake.

James Joyce, *Ulysses*, p. 34.

[...] creo, con Rilke – ¡siempre él! –
que, si el hombre tiene algún mensaje que dar a
sus iguales,
ese mensaje debe nacer del silencio,
adquirir su valor final en esas aguas íntimas del
secreto y la meditación.

Una voz sin raíces no es más que eso: una voz”
Julio Cortázar, Carta 9, septiembre de 1940
desde Chivilcoy (Domínguez 1998, 231).

Introducción

El viaje a La Habana en enero de 1963 constituye un viraje existencial e intelectual para Julio Cortázar – “el cambio más extraordinario” según Mario Vargas Llosa¹ –, así como un parteaguas fundamental en su praxis literaria, que desde entonces queda íntimamente vinculada al compromiso político y social. El rotundo entusiasmo que la revolución cubana² despierta en el autor argentino queda sellado también en su epistolario, como demuestra la carta a su amigo Manuel Antín³ escrita a los pocos días de regresar de la capital cubana y en la que se lee:

si tuviera veinte años menos y no fuera tan pequeño burgués, me quedaría allá para ayudarlos. La muerte espera a Cuba de un día para otro, pero ese pueblo sabrá morir como no lo sabemos muchos de nosotros. El riesgo, la alegría de sentirse libres, han hecho de los cubanos algo nuevo, nunca visto en América. (Cortázar 2012 II, 346)

Desde luego no hay que caer en la ingenuidad de pensar que la implicación política aflore en la narrativa del autor solo posteriormente al triunfo socialista en Cuba, baste con pensar en la consabida crítica al peronismo que vehicula el poema dramático *Los reyes* (1949) y, según algunas interpretaciones, también el relato “Casa tomada” (*Bestiario* 1951); sin embargo, es cierto que la afición al sueño socialista como posibilidad

* El presente artículo se realiza dentro del marco del proyecto PNRR – Missione 4 “Istruzione e Ricerca” – Componente C2 Investimento 1.1 “Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)” – Decreto Direttoriale n. 104 del 02-02-2022 – Progetto Narration and Medicine in Latin American Culture: Application Perspectives to Therapeutic Approaches, from Latin America to Europe, Towards an Inclusive and Flexible Society, CUP H53D23005010006.

¹ Mario Vargas Llosa comenta la transformación de Julio Cortázar de la manera siguiente: “El cambio de Cortázar -el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de ese relato suyo, Axolotl, en que aquél se transforma en el pececillo que está observando- ocurrió, según la versión oficial -que él mismo consagró- en el Mayo francés del 68. Se le vio entonces en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar ‘la imaginación al poder’. Tenía cincuenta y cuatro años” (*El País*, 1991).

² El autor argentino define a Ernesto Guevara como “mi hermano mostrándome detrás de la noche su estrella elegida” (Cortázar 2012 III, 518) y a Fidel Castro como “sobrehumano” (Cortázar 2012 III, 377) y “el cronopio máximo” (Cortázar 2012 III, 546).

³ Manuel Antín (1926), exitoso director de cine, dirige tres películas basadas en cuentos de Julio Cortázar: *La cifra impar* (1962), inspirada en “Cartas de mamá”; *Circe* (1964), basada en el homónimo cuento y en la que Cortázar participó en la escritura del guion; e *Intimidad de los parques* (1965), transposición del relato “Continuidad de los parques”. La amistad entre los dos intelectuales argentinos se retrata en el documental *Cortázar & Antín: Cartas iluminadas* de 2018 a cargo de la directora Cinthia Rajschmir.

real para una humanidad “en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre” (2012 III, 416) conlleva un despertar particular en el intelectual argentino que se manifiesta en una adherencia estética al tema político más contundente con respecto a la producción anterior a los años sesenta.

A este respecto, en la más que conocida carta a Roberto Fernández Ratamar ([1967] 2018), Cortázar señala la necesidad para cada escritor de ser “testigo de su tiempo” ([1967] 2018, 532), pero dentro desde sus propias capacidades y funciones: “Incapaz de acción política, no renuncio a mi solitaria vocación de cultura” ([1967] 2018, 533). Al mismo tiempo, al movimiento que del horizonte político conduce al texto literario corresponde también un segundo movimiento que del texto lleva al contexto en tanto que el producto cultural constituye una respuesta a la dimensión histórica en el que se inscribe: “En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad” ([1967] 2018, 533).

Después de la revolución cubana, los desórdenes políticos antidemocráticos que asolan Latinoamérica llevan a Julio Cortázar a reflexionar sobre el “exilio cultural”, además de físico, que sufre a partir del golpe dictatorial en Argentina, exilio “infinitamente más penoso para un escritor que trabaja en íntima relación con su contexto nacional y lingüístico” (2018 [1978], 654). Al mismo tiempo, su acción política se incrementa, como demuestran algunos relatos de *Alguien que anda por ahí* (1977)⁴, los volúmenes de cuentos *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1980), y las recopilaciones de textos *Nicaragua tan violentamente dulce* y *Argentina: años de alambradas culturales*, ambos de 1984. Si, como afirma Saul Sosnowsky, “la inmediatez de lo cotidiano merece ser consagrada como una de las dimensiones definitorias de Cortázar” (2018, 510), la consigna de la narrativa del autor argentino a lo cotidiano se traduce también en un cada vez más arraigado vínculo con las contingencias histórico-políticas.

En la línea hermenéutica finalizada a escudriñar el engarce entre realce estético y compromiso político es donde se coloca el presente trabajo. Se considera el relato “Pesadilla” (*Deshoras* 1982) de Julio Cortázar y se propone una aproximación a la

⁴ En “América Latina: exilio y literatura”, conferencia inicialmente pronunciada en 1978 en el Coloquio sobre “Literatura latinoamericana de hoy” (Cerisy-la-Salle), Julio Cortázar hace referencia a la censura que este volumen de relatos sufre, al afirmar que “la edición argentina de mi último libro de cuentos fue prohibida por la junta militar, que solo la hubiera autorizado si yo condescendiese a suprimir dos relatos que consideraba lesivos para ella [...] Uno de estos relatos se refería indirectamente a la desaparición de personas en el territorio argentino; el otro tenía por temas la destrucción de la comunidad cristiana del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal en la Isla de Solentiname” (2018 [1978]: 652). Los textos a los que alude el escritor argentino son “Segunda vez” y “Apocalipsis en Solentiname”, sobre los que se volverá al final del presente estudio.

construcción de lo fantástico desde una perspectiva que considera, cruzándolos, la construcción de la enfermedad individual y social -eso es el estado de sueño perpetuo y por lo tanto disfuncional de la protagonista que corre paralelamente a la situación de parálisis social en la que versa la sociedad argentina durante la última dictadura militar-, y el modo de escritura fantástico⁵. La historia gira en torno al misterioso estado de coma que sufre la joven Mecha, alrededor de cuya cama se reúnen sus padres, los señores Botto, su hermano Lauro y el doctor Raimondi, actantes principales de la narración. En este sentido, la narración procede del despertar imposible de la protagonista, tema abordado también en relatos como “La noche boca arriba” (*Final del juego* 1956) y en “Anillo de Moebius” (*Queremos tanto a Glenda* 1980). En particular, lo que interesa resaltar es la íntima vinculación entre la representación del cuerpo de la protagonista y la construcción tanto de la dinámica fantástica como de la alusión a la atmósfera de violencia social a raíz de la enfermedad; es decir, se pretende demostrar que el cuerpo enfermo del personaje se hace elemento catalizador de la dinámica fantástica y contribuye a la transgresión del paradigma de realidad que subyace a la historia⁶, a la vez que se hace metáfora epistemológica de la última dictadura militar argentina. Esto conlleva, finalmente, no sólo el uso de la retórica y del *modus operandi* de lo fantástico como vehículo de la ideología asociada a la violencia política, sino, sobre todo, la alusión a su trastocamiento; es lo político que se tiñe de enfermizo y, de este modo, se invierte la retórica médica, ampliamente conocida⁷, empleada por el régimen en la construcción del enemigo interno

⁵ Aunque digno de nota por honestidad a la arqueología de los estudios más importantes sobre la obra del autor, parece algo reductivo la interpretación que Jaime Alazraki brinda de “Pesadilla” y, en este sentido, se propone una lectura más amplia y rotunda del relato. El estudioso define el relato “una poderosa óptica de la vida ... La gran lección de Julio Cortázar, su magnífico legado, es un arte que recoge lo mejor del arte y que, al mismo tiempo, incorpora al hombre no como mero homo sapiens, como ente abstracto o intelectualizante, sino en sus luchas y miserias de todos los días, en sus tragedias y alegrías, en sus adversidades y pasiones. En suma, en todo aquello que el hombre tiene de hondamente humano” (1985, 41).

⁶ Se ha elaborado una propuesta teórica al respecto en el capítulo 1 de la monografía *El cuerpo cómplice. La narrativa de Julio Cortázar* (2020), a la cual se remite para ulteriores profundizaciones.

⁷ En el informe *Nunca más* a cargo de Ernesto Sabato (1986, 35), se hace referencia al “pentonaval” como macabra costumbre de adormecer a los prisioneros destinados a los vuelos de la muerte. El término es resultado de la crisis entre Pentotal (el somnífero comúnmente utilizado) y naval (porque en aquel momento los prisioneros se encontraban bajo la custodia de la marina). Entre los estudios críticos que abordan el lenguaje médico, véanse entre otros el ensayo de Feitlowitz (2011), Gaspari (2021). Dentro del ingente corpus de textos narrativos sobre el Terrorismo de Estado en la última dictadura argentina, parece interesante traer a colación la novela *Soy Paciente* (1980) de Ana María Shua como reflexión acerca del relato médico apropiado por el autoritarismo. La historia se desarrolla en un hospital dominado por la lógica de lo absurdo, ya que el diagnóstico se demora por múltiples y nimias postergaciones, y donde finalmente el Paciente se despoja completamente de su humanidad, optando por su voluntaria permanencia en el hospital.

y que erguía el autoritarismo como instrumento más adecuado de curación del cáncer que había asolado al cuerpo de la nación argentina.

El lenguaje somático entre individuo y sociedad

Desde el incipit del relato, sobresalen las dinámicas opuestas que mueven a los personajes y que estructuran todo el relato; los padres de Mecha manifiestan abiertamente su desconcierto por el estado de inmovilidad duradero de la hija, mientras que el médico reitera la necesidad de aguardar la mejoría: “esperar” es el verbo que abre la narración y que el doctor Raimondi repite cuatro veces en las primeras tres líneas del texto). Pronto la particularidad de la condición de la joven estribará en el hecho de que su cuerpo está sincronizado con los ruidos de violencia que vienen de la calle.

Una tarde, en concomitancia con los disparos que se oyen en la esquina de fuera, el cuerpo de la joven acusa el primer movimiento brusco, al que se engarza una serie de ademanes convulsos:

Vieron pasar *el temblor por las manos* de Mecha. Duró unos segundos pero las dos se dieron cuenta y doña Luisa gritó y la enfermera le tapó la boca, el señor Botto vino de la sala y los tres vieron cómo *el temblor se repetía en todo el cuerpo* de Mecha, una rápida serpiente corriendo *del cuello hasta los pies*, un *moverse de los ojos bajo los párpados*, la *leve crispación que alteraba las facciones*, como una *voluntad de hablar*, de quejarse, *el pulso más rápido*, el lento regreso a la inmovilidad.⁸ (Cortázar 2015 [1982], 516)

A partir de esta secuencia, la sintaxis del relato apunta a la mutua relación entre representación del cuerpo y situación externa, ya que el cuerpo de Mecha se mueve convulsamente en concomitancia con los ruidos amenazadores y violentos que proceden de la calle, convirtiéndose en caja de resonancia de estos. Antes de bajar hasta el almacén, Lauro entra a la habitación de la hermana: “casi antes de verla en la penumbra sintió la pesadilla, el temblor de las manos, la habitante secreta resbalando bajo la piel. Las sirenas afuera otra vez, no debería salir hasta más tarde, pero entonces el almacén estaría cerrado y no podría telefonar” (Cortázar 2015 [1982], 518).

Si el lenguaje es la toma de posición del sujeto en el mundo de sus significados (Merleau-Ponty 1994 [1945], 210), la imposibilidad de articular, reconocer y reconocerse en el lenguaje es signo del desplazamiento y de la ajenidad que el personaje sufre con respecto a su mundo. Los temblores, los movimientos de ojos y dedos, las facciones alteradas y los latidos cardíacos acelerados constituyen un armazón del que el cuerpo de la joven se sirve como estructura comunicativa, tal vez de los horrores y del trauma de la violencia, que trasciende el lenguaje verbal. La pasividad de Mecha con

⁸ Lo resaltado es nuestro.

respecto a las palabras sanciona el papel intermedio desempeñado por su cuerpo, en vilo y mediador entre dos lados opuestos; esos son la vigilia y el sueño, y la doble pesadilla, la interna e individual fruto del estado onírico y la externa y colectiva producto del autoritarismo dictatorial. En consonancia con el espacio liminal ocupado por el cuerpo, sus ademanes funcionan como una infra-lengua que rebasa las palabras y apunta a un significado fluctuante, que permite acceder a órdenes y estructuras diferentes y heterogéneas (Galimberti 2013 [1982], 37).

El cuerpo de la joven como presencia física en la casa, entre su familia, es rehén de una otredad que viene del sueño que la invade -de ella se dice que es “invadida por esa otra cosa” (Cortázar 2015 [1982], 516-517)- y que anula una vez más el poder de las palabras. Al mismo tiempo, invasión y otredad en la referencia citada se cargan de una ambigüedad significativa, ya que en estos dos elementos se superponen el punto de huida del texto hacia lo fantástico, así como su connotación política. La condición enfermiza en el que Mecha versa amplifica y ensancha, de este modo, la polisemia del cuerpo, que, a través de la enfermedad, se realza como nudo de convergencia y herramienta de expresión tanto de la amenaza de lo fantástico como algo inexplicable, a través de la invasión del coma misterioso, como del mundo subvertido por la dictadura, ambos unidos por ser imposibles de encajar en estructuras lógicas racionales.

Además de coincidir con los estímulos callejeros, es también importante notar que el cuerpo de Mecha adquiere también una tarea anticipatoria de la violencia que ocurrirá. Frente al lecho de la joven, la señora Luisa le comenta a Lauro “fíjate cómo le tiembla la boca, pobrecita, qué estará viendo, Dios mío, como puede ser que *esto* dure y dure, que *esto*... [Lauro] la ayudó a levantarse y la acompañó hasta la puerta. ‘¿Qué fue *eso*, Lauro?’, deteniéndose bruscamente. ‘Nada mamá, unos tiros lejos, ya sabés’”⁹ (Cortázar 2015 [1982], 518). El recurso repetido al pronombre indefinido y la abrupta interrupción marcada por los puntos suspensivos remiten respectivamente al vacío semántico y sintáctico y a la poética de lo incompleto sobre los cuales según Campra (1991, 2008, 2009, 2014) se funda lo fantástico en la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Además, en el hueco semántico que caracteriza el fenómeno fantástico confluye, una vez más, la dimensión política, ya que en el pronombre y la abrupta interrupción marcada por los puntos suspensivos se engloban y se igualan la pesadilla anormal de la joven y la situación de inestabilidad que viene de fuera¹⁰.

⁹ Puntos suspensivos presentes en el texto del autor.

¹⁰ Con respecto al matiz político del cuento, Jaime Alazraki lee el personaje de Mecha como una alegoría de Argentina, así como ve en su estado comatoso una metáfora de la actitud sumisa en que el país vivió durante el periodo de la última dictadura en que “estuvo como muerto” (1994, 164). Para otra perspectiva sobre el matrimonio entre estética fantástica y compromiso político, se remite al ensayo de Alain Sicard (2002).

En el semblante de Mecha se enfrentan dialécticamente los ejes adentro-familia-sosiego-estancamiento y afuera-sociedad-violencia-acción, y esta pugna se repite dentro de su mismo cuerpo, bloqueado entre el impulso de despertarse y la imposibilidad de hacerlo. En este sentido, no es una casualidad que los espasmos de la joven empiecen en concomitancia también con la desaparición del termómetro de su habitación; la función de termómetro se trasmuta a su cuerpo, ya que, como subraya Anuchka Ramos Ruiz, “la respuesta corporal de Mecha misura la ‘temperatura’ callejera” (Cortázar 2015 [1982], 280).

El cuerpo de la joven va ampliando su espectro de acción cada vez más, ya que sus movimientos se amplifican en presencia de su hermano Lauro -se dice que “la pesadilla alcanzaba su peor instante cuando él estaba ahí mirándola” (Cortázar 2015 [1982], 520)-, lo cual remite a las actividades subversivas en las que el joven participa y que el relato sugiere. Parece que Mecha quisiera avisar a Lauro del peligro inminente que lo amenaza a él y, por extensión, a su familia. Peligro que se materializará en el desenlace.

Dentro de la imposibilidad comunicativa que, según Peter Frölicher (1995), enmarca todo el relato, entre los dos hermanos se establece un contrapunteo hecho de gestos que no logran entenderse, Mecha estaba “tan cerca y como llamándolo, los vagos signos de los dedos y esa mirada desde adentro, buscando salir, algo que seguía y seguía, un mensaje de prisionero a través de paredes de piel, su llamada insoportablemente inútil” (Cortázar 2015 [1982], 519). A diferencia del relato “Instrucciones para John Howell” (*Todos los fuegos el fuego* 1966), donde la relación intersomática se convierte en el canal privilegiado de comunicación entre los protagonistas Eva y Rice y en el reconocimiento compartido de un aspecto oculto de la realidad, en “Pesadilla”, la comprensión de los gestos que permite a Lauro y Mecha reconocerse el uno en la otra se interrumpe y, con ella, cualquier intento de comunicación.

El relato escenifica una dinámica fantástica regida por el principio de incertidumbre teorizado por Heisenberg y retomado por Cortázar (2013). Parafraseando al autor, la extraña imposibilidad de Mecha de despertarse conforma el cuento como un terreno de inseguridad epistemológica donde los acontecimientos dejan de responder a una lógica conocida e inscribible dentro del paradigma de realidad compartido. Al mismo tiempo, la ruptura de la cotidianidad familiar implica el realce del cuerpo, que saca a la luz la falta de comunicación profunda que reina entre los personajes a raíz del silencio impuesto por el sistema despótico de referencia. En esta situación, el lenguaje distinto que el cuerpo de Mecha desarrolla revela que se ha llegado al límite de la expresión y, al mismo tiempo, “tiene la tremenda fuerza de esas cosas que sin estar reveladas parecen estar haciéndonos gestos y signos para que vayamos a buscarlas y nos encontraremos un poco a mitad de camino, que es lo que siempre está proponiendo la literatura fantástica cuando lo es verdaderamente” (Cortázar 2013, 68).

De quiasmos y otros cruces

El ritmo de la narración se precipita cuando un jueves Lauro no vuelve a casa en todo el día y en toda la noche; la ausencia inexplicable del joven se acompaña de las ráfagas de ametralladora, la noticia de un atentado subversivo frustrado por la intervención de las fuerzas del orden, las sirenas que anuncian el cierre de todo el barrio. Paralelamente, Mecha “seguía moviendo la cabeza como en una lenta negativa obstinada [...] la mano y también el brazo”¹¹, como si estuviera defendiéndose de algo (Cortázar 2015 [1982], 521). Cuando el sonido de las sirenas aumenta, síntoma del acercamiento cada vez mayor de las fuerzas de policía a la casa de los Botto, Mecha por fin abre los ojos: “La sirena crecía viniendo del lado de Gaona cuando Mecha abrió los párpados, los ojos velados por la tela que se había ido depositando durante semanas se fijaron en un punto del cielo raso” (Cortázar 2015 [1982], 522). El despertar de la joven coincide con la desaparición de Lauro y con la irrupción de los militares en la casa. Mecha se despierta tristemente a destiempo con respecto a la desaparición de Lauro, ya que es devuelta al lado de acá cuando el hermano ya no volverá de aquel lado de donde muchos no encontrarían salida.

Nivel literal y simbólico confluyen en el cuerpo de la joven; es decir, mantener los ojos cerrados coincide a nivel literal con el aislamiento de la joven, cautiva de su sueño, así como a nivel simbólico traduce corporalmente el aislamiento de la familia del contexto exterior, de la misma manera que abrirlos equivale a la ruptura de las barreras que habían separado el sueño de la realidad, y la casa de la ciudad. En el párrafo final se lee:

todo como concentrado en *los ojos de Mecha* que pasaban poco a poco de doña Luisa al señor Botto, de la enfermera al cielo raso, las manos de Mecha subiendo lentamente por la cintura, resbalando para juntarse en lo alto, *el cuerpo estremeciéndose en un espasmo* porque acaso sus oídos escuchaban ahora la multiplicación de las sirenas, los golpes en la puerta que hacían *temblar la casa*, los gritos de mando y el crujido de *la madera astillándose* después de la ráfaga de ametralladora, los alaridos de doña Luisa, el envión de los cuerpos entrando en montón, todo como a tiempo para despertar a Mecha, todo a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida¹². (Cortázar 2015, 522)

Es el quiasmo la figura que sobresale en el desenlace del relato y que muestra, gracias al cuerpo, “la problematización semántica”, por decirlo con Barrenechea (1972, 394), que la infracción fantástica determina. A la apertura de los ojos (A) y el estremecimiento del cuerpo (B) le corresponden el temblor de la casa (B) y el astillarse de la madera de la puerta (A). En *Lo visible y lo invisible*, Maurice Merleau-Ponty (2010 [1964], 119-140, 190-191, 230 y ss.) acude a esta figura retórica para hacer resaltar precisamente el cruce

¹¹ Puntos suspensivos presentes en el texto del autor.

¹² Resaltados nuestros.

de aspectos de la realidad que, de otra forma, se considerarían distintos y separados: vidente y visible, cuerpo y mundo, tocado y tocable, yo y otros, interior y exterior (y que recuerda los distintos verosímiles de los que habla Irene Bessiere). Del mismo modo, en la narración se produce el entrelazamiento (*entrelacs*) indisoluble entre cuerpo y casa, cuyo quiasmo permite, adoptando la perspectiva del filósofo, abogar por el “cofuncionamiento” de niveles ontológicos inconciliables (Merleau-Ponty 2010 [1964], 191). El quiebre del cuerpo como prisión – eso es la apertura de los ojos – que coincide con el límite sueño-vigilia se da de manera especular a la ruptura de las barreras entre la casa y la sociedad por la invasión de los militares.

A través del cuerpo de Mecha, el quiasmo se extiende a lo largo de toda la narración, ya que su cuerpo se coloca en el cruce, es el cruce, entre condiciones y ámbitos separados que precisamente a través del cuerpo revelan su semejanza. El cuerpo de la joven está de ambos lados de una realidad insondable (sueño y vigilia), es pasivo (por la imposibilidad de despertarse) y activo (por la movilidad de sus extremidades) y ensancha su alcance simbólico, ya que refleja la inercia de su familia y anticipa el destino de muerte, es poseído por lo fantástico y metaforiza lo político.

A partir del desenlace es posible volver a leer el cuento rastreando las huellas de la asociación, el entrecruzamiento y la reversibilidad entre lo narratológico y lo político que el cuerpo posibilita en tanto quiasmo. El sintagma “lo de la pesadilla empezó la misma tarde en que doña Luisa no encontraba el termómetro” (Cortázar 2015 [1982], 516) no se refiere solamente a los sueños terroríficos que Mecha sufre, sino que el término “pesadilla” engloba a toda la familia y anticipa la violencia que la embestirá en la última escena. A este respecto, es interesante notar en el texto que el recurso al artículo determinativo (la pesadilla) alude a una situación bien definida y compartida de modo general, en lugar del adjetivo posesivo (*su pesadilla*) que la circunscribiría al sueño de Mecha. De hecho, doña Luisa atribuye los espasmos de Mecha a “otra cosa que continuaba la larga pesadilla de todos ellos” (Cortázar 2015 [1982], 517) y más adelante afirma “estamos todos tan perdidos” (Cortázar 2015 [1982], 517).

La infra-lengua del cuerpo trastornado conecta la historia personal a la Historia subterránea silenciada y ocultada, que es el relato de la contracara oscura del discurso del poder; paralelamente, la derrota que esta infra historia implica se inscribe en la piel del sujeto a la vez que se hace epitelio textual, “habitante secreta resbalando bajo la piel”. (Cortázar 2015 [1982], 518)

La pesadilla de la familia y el rasgo político del que se reviste se vislumbran también en la presencia del médico de cabecera, el doctor Raimondi, quien, lejos de representar una posibilidad de curación, encarna una línea conflictiva dentro del dispositivo literario ya que desde el comienzo del relato no facilita la comunicación somática de Mecha sino que la estorba. La oposición velada del médico ya a partir de los primeros movimientos de la joven se hace metáfora polisémica del poder dictatorial que se infiltra en las

dinámicas domésticas. Raimondi se dedica a refutar constantemente el matiz expresivo de los ademanes de la joven, así como la pesadilla que ella está sufriendo y que todos comparten: “Usted se imagina que está soñando, pero son reacciones físicas, es difícil explicarle porque en estos casos hay otros factores, en fin, *no crea que tiene conciencia de eso que parece un sueño*, a lo mejor por ahí es buen síntoma de tanta vitalidad y esos reflejos”.¹³ (Cortázar 2015 [1982], 519) En este sentido, los canales comunicativos no son interrumpidos solamente entre Mecha y los miembros de su familia (entre el lado de allá y el de acá), sino también entre estos y el doctor (entre los que están del mismo lado). Las negaciones del médico de la envergadura del cuerpo en la dinámica relacional y comunicativa se configuran como estrategias de silenciamiento del cuerpo destinadas a que este adquiriera transparencia y visibilidad, en asonancia con los mecanismos de deshumanización – los pequeños genocidios cotidianos (Sheper-Hughes 1992, 24) – puestos en acto en los centros clandestinos de tortura a daño de los sujetos políticos considerados disidentes.

Las medidas de control del cuerpo tomadas por el doctor Raimondi a través del ocultamiento de su poder y las referencias generalizadas a la pesadilla como condición global rematan el alcance extratextual de la historia, al referirse a la situación dictatorial que acosaba Argentina en los años de publicación del volumen. Si, como afirma Giorgio Agamben a propósito de la biopolítica, los cuidados para proteger la vida y la salud comienzan a ser funciones del Estado quien procura “hacer vivir y dejar morir” (2000, 74), en el relato de Cortázar, dicha ecuación se invierte, ya que el personaje del médico, que simboliza precisamente la presencia del Estado peligrosamente capilarizada en la familia, es responsable de hacer morir o dejar vivir haciéndose más bien ejecutor de una tanatopolítica organizada desde el mismo Estado. Ya en 1967, el mismo Cortázar en la conocida carta a Roberto Fernández Retamar se refiere a la situación de inestabilidad política latinoamericana definiendo la realidad en estos términos: “Creo que los hechos cotidianos de esta realidad que nos agobia (¿realidad esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo?) obligan a suspender los juegos, y sobre todo los juegos de palabras” (2018 [1967], 522).

El relato termina cuando “pesadilla irreal” irrumpe en la historia y sanciona la inutilidad y la imposibilidad de toda narración: una vez más el cuerpo se realza como quiasmo que une pesadilla soñada y pesadilla vivida, o, por decirlo con Susan Sontag, como cremallera que configura la “doble ciudadanía” de los seres humanos, es decir “aquella del reino de los sanos y aquella del reino de los enfermos”. dolencia comunitaria y dolencia solitaria

Si como sostiene Jean-Luc Nancy (2010, 55), nuestra condición de ser cuerpo procede de que este está volcado hacia afuera, el cuerpo de Mecha, en tanto que quiasmo

¹³ Resaltados nuestros.

con su mundo, está volcado tanto hacia adentro como hacia afuera, y se hace frontera osmótica donde horizontes inconciliables se encuentran y fusionan. En estas narraciones, el cuerpo se torna una frontera *permeable* entre sí mismo y el otro, entre personaje y su entorno, y, a raíz de dicha permeabilidad, se hace *penetrable* por la otredad, tanto narratológica como ideológica. En este sentido, el cuerpo es el punto de contacto y fricción entre realidad fictiva y fantástico a nivel narratológico, y entre sujeto y mundo, familia/sociedad y estado, violencia y paz a nivel ideológico, y delata el fracaso de la palabra que no alcanza a nombrar lo innombrable en ambos niveles. Paralelamente, si, según Galimberti, el gesto es el “cadáver del lenguaje” (2013, 172) que antes de las palabras conoce las muecas, las contracciones, las arrugas y los síntomas del miedo, la centralidad de la gestualidad en el relato, por un lado, reafirma el relieve del cuerpo y de su lenguaje que rebasa el verbal que se ha vuelto ineficaz; por el otro, alude metafóricamente al borrado de la libertad de expresión individual frente al trauma de la dictadura.

El cuerpo inter-medio

A partir de la consideración de su imprescindible condición relacional (Merleau-Ponty 1994 [1945], Le Breton 2012), el cuerpo del personaje se configura como elemento intermedio (Lugnani 1983, Bhabha 2002 [1994]); es decir, por un lado, se sitúa *entre* los dos órdenes ontológicos inconciliables que conforman la estructura del relato fantástico y se convierte en el elemento narratológico responsable de la vehicular la ruptura del paradigma de realidad del relato a partir del cual el texto se construye¹⁴. Por otro lado, el cuerpo se convierte en *instancia de mediación* entre el nivel ontológico referencial y el elemento fantástico que lo subvierte. El cuerpo del personaje, en el planteamiento que se propone, viene a ser el punto de fricción que anticipa y manifiesta la ambigüedad fantástica ya que se consideran a los protagonistas de los cuentos fantásticos del autor argentino sujetos fronterizos en cuya piel, parafraseando las palabras de Eugenio Trías (1991, 48), se incrusta el límite entre los dos distintos órdenes ontológicos aludidos y se manifiesta el choque entre los mismos. En este sentido, el lugar intermedio ocupado por el cuerpo del personaje permite pensarlo como función de la

¹⁴ Por “paradigma de realidad” se entiende la cohesión interna al texto con un sistema de convenciones (morales, sociales, literarias). Es decir, el lector puede remitir los hechos a un paradigma que los justifica (Genette *apud* Campra 2009, 59). En la tendencia actual del fantástico, los hechos no se inscriben en una norma general, ni el texto indica, sintagmáticamente, su propia norma: la causalidad es ilegible. La ruptura del paradigma de realidad y el silencio o las omisiones van juntos, ya que es la carencia de motivación, la imposibilidad de inferir o la ignorancia del narrador la causa que entraña para personaje y lector la abolición del orden del mundo. La realidad se hace indescifrable.

lógica fantástica; es decir, como vehículo del intercambio simbólico, según la acepción que al sintagma da Umberto Galimberti (2013), entre esos distintos niveles de realidad, de acuerdo con un proceso que culmina en la desposesión del cuerpo por parte del personaje.

Se coincide con el acertado planteamiento de Lászlò Scholz en su estudio “Una mística profana (Julio Cortázar y la literatura sin palabras)” del año 2000, acerca del recurso a los sentidos físicos como reacción contra el lenguaje verbal, cuyas estructuras tradicionales se consideran estériles en la visión del autor¹⁵. Sin embargo, a raíz de lo dicho el cuerpo ya no resulta solo como una lengua alternativa o, mejor, complementaria al “verbo racionalizado” (Scholz 2000, 87), sino más bien como mecanismo del que depende la actuación de la lógica y el efecto fantásticos. En “Pesadilla”, así como pasa en “La noche boca arriba” (*Final del juego* 1956), lo que marca un cambio de plano en la historia y la contaminación definitiva entre pesadilla – fantástica y política – y realidad es la acción de abrir y cerrar los ojos, a modo de bisagra. Además, el conjunto de reacciones, estímulos, gestos, ademanes, alteraciones y variaciones del cuerpo y de los sentidos de la protagonista constituyen un andamiaje de indicios y significaciones que contribuyen a anticipar, dar cuenta y representar la presencia de lo fantástico, tanto como las alteraciones de las coordenadas espaciotemporales en las que tan largamente la crítica ha insistido.

Con respecto a la enfermedad, en el relato esta trabaja en un doble plano; a nivel literal, es responsable del conflicto alrededor del cual se desarrolla la intriga, ya que la imposibilidad de establecer su causa se hace máscara del agente fantástico que, como se sabe, en el fantástico del siglo XX se caracteriza por una naturaleza inabarcable desde el punto de vista epistemológico y, por ende, gnoseológico. A nivel figurado, en cambio, la enfermedad individual de Mecha se convierte en metáfora de la condición enfermiza que abarca la dimensión colectiva tanto familiar como social de aquellos años. De aquí que, junto con la representación del cuerpo de la protagonista, la enfermedad que lo asecha se convierte también en el anillo de conjunción entre la subversión obrada por lo fantástico y el trastocamiento social debido a la dictadura militar. Al mismo tiempo, la retórica fantástica se convierte en la más adecuada para nombrar la densidad simbólica del trauma como herida innombrable, tanto en el nivel somático como en nivel colectivo y político.

¹⁵ Scholz apunta al uso de los sentidos en la narrativa de Cortázar como manera para reaccionar y deconstruir el lenguaje verbal. El apartado segundo del estudio citado versa sobre el sonido y el ruido como recursos narrativos y narratológicos, a la vez que, como lenguaje sustitutivo del verbal, en algunos cuentos del autor –“Casa tomada”, “La puerta condenada” y “Verano”–; mientras que el tercero reflexiona acerca de la importancia del sentido del gusto en relatos como “Circe”. De la misma manera, la cuarta parte se centra en los medios visuales en la narrativa cortazariana.

En este sentido y a raíz del marco ideológico en que “Pesadilla” se inscribe, el relato dialoga con otros cuentos del autor, como “Segunda vez”, “Apocalipsis en Solentiname” (*Alguien que anda por ahí* 1977), “Texto en una libreta”, “Recortes de prensa”, “Graffiti”, “Satarsa” y “La escuela de noche” (*Queremos tanto a Glenda* 1980), que se inscriben dentro de la reflexión ideológica contrahegemónica y anti-totalitaria indagada y armada a través de la retórica de lo fantástico. Ese corpus de relatos constituye la concreción de cómo, en palabras de Cortázar, “la reflexión sobre la realidad geopolítica de sus [los intelectuales latinoamericanos] países ha dejado de ser un territorio que antaño se daba en formas especializadas” (2018 [1983], 605-606) para informar las páginas de las creaciones literarias. Muertes, torturas, desapariciones forzadas de personas y exilios impregnan las fibras literarias y reafirman el lugar central ocupado por la vicisitudes históricas y políticas, a demostración del hecho que los escritores y artistas latinoamericanos “participan tanto con su obra como con su acción personal en la lucha por la verdadera y definitiva independencia de los latinoamericanos” (2018 [1983], 606).

Al socavar el relato médico desarrollado por la dictadura argentina, “Pesadilla” reajusta la axiología atribuyendo la naturaleza de lo enfermizo al autoritarismo de la época y, de este modo, devuelve implícitamente la sanidad, que hay que leer como legitimidad, al cuerpo social de la Nación. Resulta interesante, por lo tanto, concluir el presente análisis volviendo al título del relato, que, según una fórmula apreciada por Horacio Quiroga y antes por Edgar Allan Poe, no solo remite al argumento del relato, sino que anuncia y anticipa su densidad simbólica. Es así como el reverso pesadillesco de la Historia, de la que el sujeto trata de despertar -parafraseando las palabras de Stephen Dedalus que se leen en el primer epígrafe-, y “esta cotidiana tragedia del cuerpo” que es la condición del cuerpo enfermo de la que habla Wirginia Woolf (2007, 44) quedan conectados indisolublemente y atrapados dentro de un despertar ilusorio.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. 2000. “Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo.” *Homo Sacer*, III. Valencia: Pre-textos.
- ALAZRAKI, J. 1985. “Los últimos cuentos de Julio Cortázar.” *Revista Iberoamericana* 130/31: 21-46.
- BARRENECHEA, A. M. 1972. “Ensayo de una tipología de literatura fantástica.” *Revista Iberoamericana* 80: 391-403.
- BHABHA, H. 2002 [1994]. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- CORTÁZAR, J. 2012. *Cartas*, 5 vols. En Bernárdez A. (ed.), Buenos Aires: Alfaguara.
- . 2013. “El cuento fantástico I: el tiempo.” En *Clases de literatura*. Berkeley, 43-69. Buenos Aires: Alfaguara.

- . 2015 [1982]. “Pesadilla.” En *Deshoras, Cuentos Completos*, vol. II, 515-522. Madrid: Alfaguara.
- . 2018a [1967]. “Carta a Roberto Fernández Retamar.” En *Obra crítica*, 519-533. México: Debolsillo.
- . 2018b [1978]. “América Latina: exilio y literatura.” En *Obra crítica*, 649-668. México: Debolsillo.
- . 2018c [1983]. “El intelectual y la política en Hispanoamérica.” En *Obra crítica*, 601-617. México: Debolsillo.
- DOMÍNGUEZ, M. 1998. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FEITLOWITZ, M. 2011. *A Lexicon of Terror. Argentina and the Legacies of Torture*. Nueva York: Oxford University Press.
- FRÖLICHER, P. 1995. *La mirada recíproca. Estudio sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*. Zúrich: Peter Lang.
- GALIMBERTI, U. 2013 [1983]. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- GASPARI, M. 2021. “Antropología della parola e della violenza: la costruzione del ‘nemico interno’ nell’Argentina del proceso de reorganización nacional.” *Visioni LatinoAmericane* XIII/24: 163-181.
- GREGORI, A. 2019. “Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha.” *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* VII/2: 7-12.
- JOYCE, J. 1961. *Ulysses*. New York: Random House.
- LE BRETON, D. 2012 [1990]. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LUGNANI, L. 1983. “Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore.” En R. Ceserani, L. Lugnani y E. Scarano (eds.). *La narrazione fantastica*, 177-288. Pisa: Nistri-Lischi.
- MERLEAU-PONTY, M. 1994 [1945]. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- . 2010 [1964]. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- NANCY, J.L. 2010. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- RAMOS RUIZ, A. 2015. *Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar: Alguien que anda por ahí, Queremos tanto a Glenda y Deshoras* (tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13582>.
- SABATO, E. (a cargo de). 1986. *Nunca más, rapporto della commissione nazionale sulla scomparsa di persone in Argentina*. Buenos Aires: Asa edición especial.
- SCHOLZ, L. 2000. “Una mística profana (Julio Cortázar y la literatura sin palabras).” *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, 85-94. Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- SHEPER-HUGHES, N. 1992. *Death Without Weeping. The Violence of Everyday Life in Brazil*. Routledge: San Francisco.
- SICARD, A. 2002. “Julio Cortázar, entre lo fantástico y lo humano.” En L. Valenzuela, B. Josef y A. Sicard (eds.). *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, 69-84. México: Universidad de Guadalajara, Cátedra Julio Cortázar.
- SONTAG, S. 1996. *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus.
- SOSNOWSKI, S. 2018. “Prólogo. Julio Cortázar ante la literatura y la historia.” En *Obra crítica*, 497-512. México: Debolsillo.
- TRÍAS, E. 1991. *La lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- VARGAS LLOSA, M. “La trompeta de Deyá.” *El País*, 28 de julio de 1991. <http://otrolunes.com/archivos/04/html/recycle/recycle-n04-a01-p01-2008.html> (consultado el 31 de enero de 2024).
- WOOLF, V. 2007 [1925]. *Estar Enfermo*. Ciudad de México: UNAM.



STEFANIA DI CARLO

EL ENCIERRO DE CERVANTES

El Quijote en la dramaturgia argentina de la dictadura y la postdictadura

ABSTRACT: The following article analyzes three theater pieces produced during the dictatorial and post-dictatorial periods in late 20th-Century Argentina: *El acompañamiento* (1981) by Carlos Gorostiza; *Ladran, Che!* (1994) by Carlos Alsina, and *La razón blindada* (2005) by Aristides Vargas. The essay explores the way these plays rewrite and re-signify Cervantes's Don Quixote as means to reflect upon topics like captivity, freedom, the disciplinary State (Foucault), and utopia. The appearance of Don Quijote in these plays—either as a character or an ideal—helps us understand the role of the fantastic as an artistic response and as an alternative to the horror engendered in the context of dictatorial regimes.

KEYWORDS: Don Quixote; Cervantes; Argentine Theater; Argentine Dictatorship; Captivity.

Lei sa che il teatro mette le ali al cuore e pure alla ragione. Lei ha paura di un'evasione.
La stoffa dei sogni (2016)

Año 1973, 11 de septiembre, Santiago de Chile: el general Augusto Pinochet vuelca el gobierno democráticamente electo de Salvador Allende. Un mes después, pidiendo asilo en la Embajada Argentina, unos cuantos refugiados quedan a la espera de un salvoconducto para salir del país. Entre ellos el exasesor cultural Ariel Dorfman que recuerda la experiencia como apocalíptica.¹ Éste, conocedor de Cervantes y de su más célebre novela, propuso leerla junto con los que compartían la suerte del cautiverio, la misma del alcaíno que, “como ellos, sintió el desafío, mientras escribía las dos partes de *El Quijote*, de nutrir, en un mundo cruel, una paciente creatividad” (Dorfman 2016, 132). De hecho, parece que Cervantes empezó la gestación de la novela cuando estuvo preso, aunque no sabemos en cual ocasión – puede ser en Castro del Río (1592) o en Sevilla

¹ “Un jardín otrora opulento arrasado por la presencia desbordante de huéspedes indeseables. Cuerpos malolientes haciendo cola ante baños arruinados por el sobreuso y perpetuamente hambrientos debido a que la cocina era incapaz de alimentar tantas bocas ávidas. Y, sobre todo, un ambiente sofocante, sobre todo el hedor de la desolación y el miedo” (Dorfman 2016, 132).

(1597), más difícilmente entre 1575 y 1580, o sea durante los años de su cautiverio argelino² – como explica en el prólogo del *Quijote* de 1605:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento. (CVC)

Aunque hay que contemplar la posibilidad de que el autor se refiera aquí a una cárcel simbólica, quedan claras las circunstancias en las que su criatura se engendra: una prisión incomoda y ruidosa donde su ingenio es “estéril y mal cultivado.”

Este paralelo entre el cautiverio y la obra de Cervantes, como veremos más detalladamente en las recreaciones teatrales argentinas aquí analizadas, se ha convertido en el *fil rouge* para muchos lectores afines: “una especie cautiva de la violencia y la desigualdad, de la codicia y la estupidez, de la intolerancia y la xenofobia y el fundamentalismo, náufragos en un planeta del que hemos perdido el control” (Dorfman 2016, 134). Así en Cervantes y en su poética, y luego en los autores de recreaciones quijotescas y sus obras, la creación y la libertad que el quehacer artístico conlleva son los temas que se contraponen al del cautiverio.³ Don Quijote es una criatura que se ha convertido en un símbolo de libertad y esperanza, en una figura mítica portadora de valores universales, capaz de dialogar críticamente con todos los tiempos, algunos de ellos demasiados duros para ser vividos y recordados sin recursos poéticos y metafóricos. Como afirma Alba Saura Clares en su estudio sobre recreaciones shakespearianas, en una época como la de la dictadura, “el arte deberá ofrecer distintas respuestas ante un país marcado por la censura, la tortura, el miedo, la desaparición, el exilio y la muerte; en

² Cervantes pasó varios años en la cárcel por cargos diferentes y en diferentes lugares. Para detalles del cautiverio de Cervantes, véase entre otros Byron 1978, caps. 16-19.

³ De hecho, como recuerdan las palabras de Rey Hazas, Cervantes hizo que la libertad se convirtiese en la base de su poética, “la libertad se extiende al novelista, al creador, y a los lectores, al mismo tiempo que a la creación misma y a sus entes de ficción” (Rey Hazas 1990, 375). Libertad que Cervantes proyecta en el mundo cervantino-quijotil y siempre defiende. “Es por demás lógico que don Quijote proteja la huida de Marcela, y al encontrarse con la cadena de galeotes sienta la ineludible necesidad de darles suelta. Abiertas las cataratas del libre opinar, y del ‘a mí me parece’, cada uno de esos seres encarnará algo así como un librín de caballerías bolsillable, amén de un lector y de un intérprete para su mensaje. Cervantes puso en paréntesis la sociedad de su tiempo, y se organizó para él otra más razonable, cuya estancia más frecuente fue situada bajo el abierto cielo que el sol y las estrellas esclarecen” (Castro 1974, 118).

definitiva, por la violencia como herramienta legalizada y asumida como una forma de vida” (2016, 145).⁴

Gorostiza, Alsina y Vargas, autores de las tres obras que presento aquí, se hacen portavoces de la exigencia de sus protagonistas: buscar una salida de la realidad, escaparse. Como veremos, en un contexto tan excepcional como el del encarcelamiento, el eco político e histórico de la dictadura cívico militar y de la posdictadura, junto con las referencias ya aclaradas de la vida de Cervantes que se perciben a la vez en los tres textos, resulta imprescindible a la hora de estudiarlos – aunque en algunos sea más evidente que en otros. Otro recurso interesante es analizar los textos a través de la lente de “lo fantástico”, a partir de su teorización en la literatura. En los Setenta Todorov afirma que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1986, 19), o sea se caracteriza por una respuesta de un ser frente a algo extraño. Lo que leemos en el estudio de Roas acerca de lo fantástico contemporáneo nos proporciona un matiz diferente y una perspectiva ligeramente desplazada, menos antropocéntrica y más general: “lo que [lo] caracteriza [...] es la irrupción de lo anormal en el mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (2001, 37). La posible anormalidad de lo real que aquí se postula en las dramaturgias elegidas es, precisamente, la normalización del horror producido en la dictadura. En los textos analizados encontramos una relación inversa a las presentadas por los relatos fantásticos “convencionales”, un proceso que se realiza al revés: no se presenta aquí algo extraño a la realidad, sino que, ante la incertidumbre y la angustia de esta, tan aterradora como para ser contada, se busca otra forma para expresarla, de modo que todo lo espantoso que ocurra aparezca suavizado y suspendido en un lugar y un tiempo indefinido. Percibir lo real como posible irrealidad quizás sea la clave para alejarse de ello en cuanto inexplicable e inaceptable. La razón, que ha fracasado por la barbarie a la que tuvo que asistir, se esconde para poder sobrevivir, y mira desde la irrealidad la maldad que no puede seguir aceptando.

La dramaturgia de Carlos Gorostiza es el único rastro encontrado de los años de la dictadura de Videla que tenga referencias, si bien poco explícitas, a la novela de Cervantes. La obra se estrena en 1981, en el marco de Teatro Abierto, movimiento artístico que se enfrenta al autoritarismo del gobierno militar⁵. Su autor – junto con

⁴ En el artículo, que estudia las adaptaciones de *Macbeth* en el teatro argentino de la dictadura y posdictadura, Saura Clares analiza cómo las figuras shakespearianas, retomadas en ese difícil contexto histórico-político, les sirven a dramaturgos como Carlos Somigliana para poder hablar de la realidad horrorosa de la dictadura, para evadir la censura y comentar, desde lo simbólico, la realidad argentina de ese momento.

⁵ El proyecto fue inaugurado en julio de ese mismo año, vinculado a la exigencia de un teatro comunitario que pretende expresarse libremente en un período histórico de represión total: “Los veintiún

Griselda Gambaro, Ricardo Monti, Roberto Cossa, Aída Bortnik, Eduardo Pavlovsky y Carlos Somigliana – se menciona entre los escritores argentinos más prolíficos que se distinguieron en el uso de la metáfora y el enmascaramiento en la poética dramática (Dubatti 1994, 467).⁶

El tema central del texto es la libertad: Tuco, un hombre de mediana edad segregado desde hace una semana en lo que parece ser un sótano⁷, se convence de que puede dejar su trabajo en la fábrica para reinventarse cantante de tango. Seguro de su futuro éxito y total satisfacción, se ejercita en el canto, ensayando “Viejo smoking” de Carlos Gardel⁸ y esperando a su acompañamiento, un guitarrista que el Mingo, compañero de trabajo que alardea contactos en la televisión, asegura de haberle conseguido. Este fanfarrón, al igual que los libros de caballería en el *Quijote*, ha llenado la cabeza del protagonista de ideas extrañas – le hizo creer que podía perseguir su sueño y hacerlo realidad. Tuco, como don Quijote, se ve obstaculizado por su familia, que lo cree loco; como el caballero, se rebautiza – en este caso su nombre artístico es Carlos Bolívar – pero, a diferencia del hidalgo, emprende su aventura sin salir de su propia morada, eligiendo aislarse y dedicarse a los ensayos de canto. Aunque el protagonista parece estar encerrado en el

espectáculos que integraron Teatro Abierto 81 acentuaban la crítica al contexto autoritario y un marcado antagonismo frente a la dictadura. Casi todos los textos entraban en polémica con el hacer del discurso autoritario” (Pellettieri 2015, 199). Para más información sobre la experiencia de Teatro Abierto véase entre otros Saura Clares (2023).

⁶ Esta obra se considera hoy un clásico y cuenta con numerosas representaciones en las sucesivas e incluso recientes temporadas teatrales en Argentina: la última representación de la que tengo noticias es del 14 de febrero 2023 en La Pedrera (Uruguay), interpretada por Carlos Berraymundo y Luis Manchini. A diez años de su estreno teatral, Carlos Orgambide propone una transposición cinematográfica del texto de Gorostiza (*El acompañamiento*, 1991), escrita y dirigida por él mismo. Se puede ver la película completa a este link: <<https://youtu.be/gm4N5Zeuj6I>>.

⁷ En la versión dirigida por Leonel Figliolo Jara (<https://youtu.be/_Ws-v1PO9bc>) en las paredes del ambiente destacan una bandera de Argentina, una foto de Carlos Gardel y otra de Osvaldo Pugliese – objetos pertenecientes a la cultura argentina y vinculados a la identidad nacional, reiterados en la obra del autor. “Gorostiza articula en su teatro historia y mitos nacionales. Ambos dan cuenta de hechos particulares de la diacronía argentina y también imágenes constantes de una cultura arquetípica, circunscripta sobre todo a lo porteño, al habitante de Buenos Aires y su ámbito, y nos revelan que el objetivo de su búsqueda es la identidad” (Pellettieri 2015, 199).

⁸ Aunque no es esta la sede para enumerar todas las recreaciones quijotescas en Argentina, me parece útil decir que esta no es la única que evoca Cervantes junto con Gardel. Aunque lejos en el tiempo y diferente para el mensaje dirigido al público, *Azares del Quijote y Gardel* (2009), reitera el mismo paralelismo que ya surgió en Gorostiza. Se trata de una adaptación de Alberto Mario Perrone y Silvia Vladimivsky, a su vez basado en un poema homónimo de 2005 escrito por el periodista Perrone en ocasión del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de la novela y el 70° aniversario de la muerte del cantante. En el escenario encontramos dos personajes, Miguel e Carlos, que a veces se interpretan a sí mismos y otras a don Quijote (Cervantes) y Sancho (Gardel). En la obra, compuesta de música, teatro de prosa, danza y videoproyecciones, el foco del autor es sin duda el tema migratorio.

sótano por elección propia, el texto apunta a una condición de encarcelamiento, especialmente por el miedo que su familia parece tenerle y por las precauciones de Tuco para ingerir los alimentos que le preparan y le llevan sus parientes.

TUCO: [...] Por ejemplo ese lío con la comida. Yo no pensaba comer más. Para qué. Ahora estoy muy ocupado ensayando, y... Con que me mandaran clara de huevo era suficiente. ¡Pero, el primer día que pasé sin comer hicieron un lío ahí detrás de la puerta! Ahí confirmé mi sospecha de que... (*Se toca la sien con un dedo*) ... y yo sin comer me sentía lo más bien: lo más livianito. Pero qué le vas a hacer: con los locos hay que disparar por donde ellos disparan, así que... ahora como. Le abro la puerta un poquito... y me dejan la bandeja ahí, en el suelo. Corro el riesgo de que me pongan algo en la comida, eso sí. ¿Pescas, no? Pero yo los jodo: primero pruebo un poquito, y si no me pasa nada sigo. Pero ya te dije: no los voy a denunciar; al fin de cuentas es la familia. Do... do... dododo... (Gorostiza 2015, 209)

Sebastián, su mejor amigo y análogo del escudero Sancho, va a su casa para tratar de disuadirlo, pero termina persuadido por la locura del amigo: toma una guitarra imaginaria para hacerle acompañamiento a Tuco. Con respeto al modelo cervantino asistimos aquí a una “quijotización” de Sancho que en este caso podríamos llamar “tuquización” de Sebastián. En efecto, éste encuentra en su amigo un espejo en el que reflejarse y una oportunidad para reflexionar sobre el significado de la locura vista a través de una clave de lectura metafórica, como deseo de libertad y resistencia, del trabajo en serie, de la familia y obviamente de la condición política que atenaza el país en aquellos años. El estudioso Jorge Dubatti habla de parábola política propuesta por el autor: “en su sensato y acuciante delirio, Tuco y Sebastián encarnan la resistencia de los que sueñan por una vida mejor y crean espacios alternativos de subjetividad, otras formas de vivir” (2013).

En el drama de Carlos Alsina, *¡Ladran, Che!* (1994),⁹ encontramos un interesante paralelismo entre don Quijote y Che Guevara en el que el autor une su devoción por el alcaalino a la necesidad de reflexionar sobre la condición sociopolítica que atravesaba Argentina en aquellos años. La obra, de hecho, fue pensada y escrita después de 1990,¹⁰ es decir durante la posdictadura, cuando el país de Menem se dirigía cada vez más hacia un peligroso neoliberalismo (Trombetta 2019, 44). “Tal momento de auge del posmodernismo en el mundo (caída del Muro de Berlín en 1989, implosión de la URSS en 1991-1992, etc.) con la malintencionada postura de hacer creer que ‘la historia se

⁹ Todas las citas que siguen provienen de la siguiente versión digitalizada y descargable en *open access* (Alsina 2012, 1-25).

¹⁰ “Escribí *¡Ladran, Che!* entre los años 1993-1994. La terminé en Brasil, en dónde vivía en algunos meses del año por esa época, trabajando allí y alternando mi quehacer entre Italia, Suiza y Argentina” (Trombetta 2019, 44). Saldrá al escenario por primera vez el 29 de agosto de 1994 en el Teatro Independencia de Mendoza.

había terminado’, que el mundo ‘unipolar’ era el vencedor incontrastable, fueron de ‘ayuda’ para imaginar un texto teatral que tratara de refundar las utopías” (Trombetta 2019, 45).¹¹

Los dos protagonistas de la obra, el caballero andante por antonomasia y el revolucionario argentino, quedan encerrados en un lugar vigilado sin determinar, ocupados jugando un partido de ajedrez, obligados a un castigo del que intentan escapar sin éxito desde hace tiempo, condenados a repetir eternamente sus acciones, despojados de su libre albedrío.¹²

Ambos personajes se encuentran atrapados en un mundo indefinido a la vez que en la historia de sus propias vidas. Siguen creyendo en la idea utópica de un mundo mejor, aunque no llegan a ponerse de acuerdo en los medios para lograrlo. Hay en todo momento una atmósfera de asfixia, de imposibilidad de movimiento, sólo las fichas de ajedrez pueden hacerlo, aunque sin escapar de las casillas, del mismo modo que ambos personajes están condenados a su eternidad estática. (Márquez Montes 2005, 123)

En esta que Alsina define como “la tragedia de la repetición” un tercer personaje muy singular recorre la escena sin mediar palabra: “Ella”. Concebida como una figura simbólica, funciona como la antagonista de los dos héroes que, cumpliendo los deseos de estos mitos y su repetición, los anestesia, haciéndolos impotentes. El argentino y “el gallego”¹³ son aquí despojados de su halo mítico a través de un juego paródico en el que el autor, como ya hizo Cervantes con los libros de caballería, desmitifica la figura del Che al incorporarla al mundo cervantino (Trombetta 2019, 46).

DON QUIJOTE: Tal vez. Unos fueron y ya no son. Otros son y no fueron.

[...]

CHE: “Unos fueron y ya no son. Otros son y no fueron”. ¿Te das cuenta?

DON QUIJOTE: ¿De qué? (Avanza a repetir lo conocido).

CHE: ¡Espera! ¿Y si dejáramos por un momento el peso de lo que fuimos?

[...]

CHE: ¡Intentemos escapar de nuestros propios mitos! ¡Así tal vez podamos romper el círculo! (21)

La imagen de Che Guevara, por consiguiente, no solo pierde su peso político, como ocurrió realmente durante el neoliberalismo de Menem, sino también el valor legendario que había adquirido en aquellos años. La figura de don Quijote, al revés, permanece

¹¹ “Entrevista realizada el 13 de junio de 2017”.

¹² Desde el principio sabemos que llevan años discutiendo sobre los mismos temas: “CHE: [...] hace años discutimos de lo mismo. / DON QUIJOTE: Desde que llegaste a este lugar no haces otra cosa que contradecirme. Me recuerdas, a veces, a Sancho, que no se convencía en primeras razones de mis razones...” (3). Por lo que dice don Quijote parece que el Che llegó después, así que tal vez podemos suponer que se encuentre en el más allá.

¹³ Apodo con el que Che Guevara llama a don Quijote.

inalterada, al menos en cuanto algunos aspectos: su amor por Dulcinea está intacto (2) y está convencido de que los odres de vino sean gigantes (5).¹⁴ Si bien, las historias de los dos personajes se mezclan en el texto de Alsina, solo el revolucionario rosarino, asociado en el texto a las figuras de Sancho y de Cervantes, mantiene una actitud positiva y proactiva y se mueve en la dirección del caballero, siendo condescendiente, nunca al revés.¹⁵

Los dos se encuentran en una condición de coacción y, aunque el escenario no se define de ninguna manera como prisión o centro de detención, desde el principio está claro que se trata de un lugar cerrado y vigilado. Los protagonistas parecen darse cuenta y lo harán explícito sólo más adelante:

CHE: ¡En ésta tenés razón! Aquí estamos presos de lo que fuimos.

DON QUIJOTE: (Se acerca confidencialmente al Che.) Amigo, estamos encantados. Ésta no es otra cosa que una cárcel. De oro, pero cárcel al fin.

(El Che no detiene su acción de reparar la moto. Todo este diálogo se monta sobre la acción.)

CHE: Por eso tenemos que escapar de aquí.

DON QUIJOTE: El cautiverio es el mayor mal que puede existir. Yo sostengo que al don de la libertad no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra y el mar encubre. Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida. (12)

Aunque sea de oro, la suya sigue siendo una prisión, “el mayor mal que puede existir” según don Quijote, mientras que la libertad es un tesoro sin igual por el que vale la pena vivir y “la paz es el mayor bien que los hombres pueden desear en la vida y sólo se puede

¹⁴Aunque no es éste el lugar para un estudio comparativo de las obras teatrales examinadas con el hipotexto cervantino, les señalo que el texto de Alsina propone referencias a varios episodios y reflexiones de la novela. Además de el de los odres de vino, del vizcaíno y del siervo Andrés azotado (I, 4), hay una reflexión sobre “armas y letras” (I, 38). “Allí, Don Quijote expresa nuevamente su postura sobre las armas, vehículo para lograr la paz según este personaje; y declara lo mal que le cae Cervantes como letrado. El diálogo se extiende al Che, personaje complejo también por su rol de guerrillero y por su legado escrito, quien acuerda con Quijote que sufre más el soldado que el escritor” (Trombetta 2019, 47). En algunos de los episodios evocados emerge la conciencia metanarrativa del caballero y se recrea la dualidad en escena con el Che, como en la novela ocurre con Sancho (3). En la dramaturgia no faltan además citas puntuales del texto de Cervantes, especialmente en lo que respecta a refranes, pero también citas de *Notas de viaje* (Guevara, 1992). Sancho Panza, escudero de don Quojote, y Camilo Cienfuegos, amigo del Che, son ambos recordados a través de una carta dirigida al respectivo amigo de aventuras (3).

¹⁵ Único acercamiento de don Quijote al mundo del Che es la visión de una Dulcinea en la Isla de Pascua: “DON QUIJOTE: Pienso en ella. /CHE: ¡Vamos, che! Ella siempre te acompaña. Está permanentemente en tu imaginación./ DON QUIJOTE: Me acompaña en la tristeza. Mi derrota no es el resultado de una espada sino el no poder verla como realmente es. / CHE: Habría que preguntarse qué sucedería si lo lograras./ [...] /DON QUIJOTE: Pues... pues ahora que me la nombras me parece que es allí [isla de Pascua], en esa isla, donde Dulcinea pasea su verdadera hermosura” (8-9).

alcanzar la paz con las armas...” (7). Sin embargo, en el momento en que “el Che” toma a Ella como rehén, la reacción metateatral del caballero revela su total desilusión:

[...] (Don Quijote cambia de actitud como si se tratara de un actor que ha dejado de representar su papel).

DON QUIJOTE: Nadie aparecerá, Che. No sé ya cuántas veces lo hemos intentado y siempre ocurre lo mismo. Nadie viene. Entonces no hay otra salida que soltarla, después nos “reconciliamos” y todo vuelve a comenzar: el juego de ajedrez, el rey de negra capa, las cartas que llegan, las estratagemas para conseguir lo necesario para la fuga, Rocinante que no camina, tomarla como rehén... en fin, lo de siempre. Sólo ella y nosotros aquí, sin poder salir de este lugar. No insistas, lárgala. Yo viví loco, pero he muerto cuerdo, no lo olvides. (19)

Don Quijote, el símbolo de la utopía, encarcelado durante años en el mismo lugar y obligado a un castigo infernal, como una especie de eterno contrapaso, parece haber perdido la fe en ella. En cambio, el combatiente argentino sigue creyendo en el valor de la utopía y propone una salida para salvarse de su tormento que temía eterno: escapar de su propio mito¹⁶. Tratando de jugar el partido de otra manera, como nunca antes, y por lo tanto no respetando más el guion de siempre, la moto del Che arranca devolviendo a los protagonistas la tan ansiada libertad y dando a los espectadores el esperado final feliz.

Se ve que, adentro mío, me preguntaba si no era conveniente resistir apelando a nuevas armas ya que el mundo y el capitalismo había logrado una “victoria” que, sabía, no era tal, pero que nos colocaba frente a nuevos desafíos. Allí cerró todo y encontré el final. La moto arranca (o Rocinante cabalga) cuando los personajes se despojan de lo que les sirvió en el pasado y se animan a aventurar otras armas para pelear por un mundo mejor. Esto no significaba, para mí, que la experiencia histórica del Che, o el mundo de la caballería en el *Quijote*, debía ser olvidada. No. Simplemente me preguntaba: ¿Con estas experiencias frente al “mundo unipolar” y al “triumfo planetario” del capitalismo, qué armas oponer? (Trombetta 2019, 47-48)¹⁷

Ya en esta obra, y como veremos más detalladamente en la siguiente, la reclusión, además de la privación de libertad, impone a los héroes protagonistas la sumisión a un mecanismo de poder, entendido de manera foucaultiana: un poder “impersonal y anónimo, pero también omnipresente y omnicompreensivo, ya que representa una especie de ‘máquina diabólica’ que lleva a todos en sus engranajes” (Abbagnano 2006, 599; trad. mía). A pesar de no tener la impresión de una prisión de estructura panóptica, como se verá claramente en el próximo texto, es aquí igualmente fuerte la presencia de

¹⁶ “CHE: Es la utopía la que te salvó del olvido, gallego, no reniegues de ella, ni de los sueños de Don Quijote. /DON QUIJOTE: No reniego. Sólo que la utopía es un viento que no llega, una espera que no cesa, ángeles que no llueven. /CHE: Tal vez. Pero quizás no sea un imposible. Quizás sea el lugar en donde habitan todos los posibles” (20).

¹⁷ “Entrevista realizada el 13 de junio de 2017”.

los mecanismos (incertidumbre, aislamiento, miedo) ejercidos por este poder que se instaura de manera furtiva en una sociedad como aquella argentina de la dictadura.

Inspirado sea por un cuento de Kafka titulado *La verdad sobre Sancho Panza* (1917), sea por las declaraciones de presos políticos del régimen – entre los cuales se encontraba también el hermano del autor, detenido en la prisión de Rawson (Chubut, Argentina) – *La razón blindada* (2005) de Aristides Vargas, muestra a Panza encarcelado y vigilado en un lugar de la Patagonia argentina.¹⁸

Al principio, el autor planea contar el viaje realizado por el padre para llegar al centro de detención. El guion nace mientras Vargas recorre esa misma ruta al lado del hermano Chico hacia la prisión donde estaba recluso, y se alimenta de las conversaciones con exprisioneros; en el mismo período, Vargas es contactado por el Festival de Almagro para componer un ejercicio sobre el *Quijote*. De la unión de las dos ideas surge la perspectiva de crear un espectáculo en la forma en que a los prisioneros se les permitía actuar en prisión: “Sentados como estamos tú y yo ahora (frente a frente) hacían la obra y dos tipos los miraban. No podían nada más que estar sentados. [...] Entonces dije: ‘Voy a hacer eso’” (*Ibidem*).

Vargas se propone inicialmente llevar a escena a un don Quijote protagonista que, en busca de su hijo, se encuentra con Sancho, un camionero con el que continúa el viaje. Pero pronto se da cuenta de que ese peregrinar en busca de su hijo acercaría a su personaje más a la figura de Ulises que a la del caballero andante, y decide cambiar de trayectoria:

pensé que Don Quijote está preso y Cervantes está preso y mi hermano está preso y todos presos por cierto dolores que son los dolores que Sancho tiene al no poder organizar afectivamente su triste historia reciente, por eso Sancho inventa a Don Quijote, porque necesita alguien que lo salve, cosa que nunca sucede desde la perspectiva de la realidad pero sí en el territorio de la ficción, en aquella llanura que antes decía que no se puede traducir salvo por la lógica incierta de las emociones. (Vargas 2008, 112)

¹⁸ “Mi hermano estuvo ocho años preso en Rawson. Mi padre murió de un ataque al corazón yendo a ver a mi hermano a la cárcel. Con mi hermano, el año pasado, pensamos en la posibilidad de hacer el mismo viaje que hacía mi padre. [...] Él iba hacia la provincia de Buenos Aires, llegaba a Bahía Blanca, de ahí pasaba a Carmen de Patagones y de allí a Rawson. Iba así porque no tenía dinero para el viaje y entonces hacía dedo. Y ese era el trayecto que hacían los camioneros que lo llevaban. Y compré un auto y fuimos con mi hermano reconstruyendo en la memoria el viaje que hacía mi padre. Y llegamos al penal. Mi hermano sufrió una crisis emocional muy violenta y no pudo entrar. [...] Pero por la noche nos juntamos con otros compañeros de él que viven por ahí y me empezaron a contar cómo hacían teatro en el penal de Rawson” (entrevista a Aristides Vargas. Pacheco 2006, 4-5).

En este lugar controlado, ubicado en un rincón remoto de la Patagonia,¹⁹ encontramos a los dos personajes que se bautizan Panza y De la Mancha.²⁰ Sancho, aburrido y deseoso de aventuras, alejándose de su condición real y moviéndose a un territorio ficticio, se inventa a “un tipo”, un héroe que pueda salvarle de su estado, el caballero don Quijote y decide seguirlo en sus hazañas,²¹ justificando así su llamada al escenario frente al público:

PANZA: Inventemos un tipo. Un Tipo. Su propósito será salvarme. O salvarnos. Un héroe personal que no se quiebre. Que aguante. Que tuerza los barrotes de esta cárcel como si se tratase de fideos chinos. Un héroe goleador. Se internará en el área enemiga y causará estragos en sus defensas morales. Un mago, un golem. Un héroe no humano. Efectivo. Un frankenstein chiflado. Un loco, cuya locura sea tan violenta y extraordinaria que nos saque de la locura ordinaria en la que estamos metidos.

Suyo siempre. (Vargas 2006, 133)²²

El autor, haciendo así referencia al modelo del relato de Kafka, inserta en su texto el primero de los dos "niveles lúdicos", como él mismo los define. El segundo nivel del juego consiste en una ficción de segundo grado en la que el personaje del primer nivel (Panza) interactúa directamente con el del segundo (De la Mancha), según el esquema del teatro carcelario de Rowson: en este terreno de lo “no posible”, en un “no lugar” cerrado y vigilado que, sin embargo, nunca se identifica como una prisión, en un período

¹⁹ Sobre el escenario y la ubicación de la prisión Vargas aclara sus decisiones en una entrevista con Pacheco (2006, 5): “En España, antes de presentar la obra, mostré fotos y todos decían que eran de La Mancha y no, eran de la Patagonia que, claro, para mí es una mancha pero no quiero ni acordarme. En mis textos hay muchos paisajes. Es un mundo contenido de paisajes. Los personajes habitan territorios muy despoblados, como el territorio que habité en mi infancia. Es un paisaje utópico porque La Mancha no es ningún lugar, es un espacio ficcional. La Patagonia también lo es. Es cierto que es un lugar concreto que existió o existe en tu memoria pero no es exactamente la Patagonia. Ahí se da un juego entre la ambigüedad y lo traidor que pueden ser tus recuerdos y tu memoria y tu constitución. Cuando creíste que era algo más o menos sólido resulta que no, era totalmente desprolijo y desarmado”.

²⁰ “Me basé en un pequeño texto de Kafka que se llama *La verdadera historia de Sancho Panza*, en la que Kafka plantea que Don Quijote era una invención de Sancho porque necesitaba un héroe que lo salvara” (Pacheco 2006, 5). Expediente, este, también usado en la narrativa: en el *Quichotte* (2019) de Salman Rushdie, por ejemplo, el protagonista se inventa Sancho, su hijo imaginario.

²¹ “Nel corso degli anni, durante le ore della sera e della notte, Sancho Panza, che però non se ne è mai vantato, procurò al suo diavolo, cui diede in seguito il nome di Don Chisciotte, una quantità di romanzi di cavalleria e di brigantaggio e riuscì ad allontanarlo da sé in maniera che questi, privo di controllo, compì le sue matte gesta, le quali però, in mancanza d’ogni oggetto prestabilito – che avrebbe dovuto essere appunto Sancho Panza -, non fecero del male a nessuno. Da uomo libero Sancho, imperturbabile e forse animato da un certo senso di responsabilità, seguì Don Chisciotte nelle sue scorribande e ne ricavò, sino alla sua fine, un grande e utile divertimento” (Ecatti 2012).

²² Todas las citas del texto teatral que siguen procederán de esta edición, así que solo anotaré el número de la página.

igualmente indefinido²³, los días de domingo los dos “presos en la cárcel del aire” se sientan uno frente a otro para actuar algunas de las aventuras del *Quijote*.

De la Mancha y Panza son dos presos que los días domingo se sientan para jugar-actuar a ser ellos mismos pero más aventureros; hay un tercero, ausente que les da la historia que juegan ante otros presos; esas aventuras solo funcionan si no hay interés práctico. De la Mancha sabe que todo sucede en el terreno de lo no posible, Panza comprende que la imposibilidad no hace sillas sino castillos en el aire que son los mismos que dan posada a aquel famoso caballero de espada, armadura y escudero, tan grato al ausente. (Vargas 2008, 112)

Lo que hacen los dos es cumplir con la propuesta de Panza, aceptada de buen grado por De la Mancha: excavar un túnel intangible e ininteligible, “este domingo y todos los domingos” (Vargas 2006, 123),²⁴ sentándose uno frente al otro y reinterpretando algunas de las aventuras del *Quijote*.

Elena Francés Herrero, que analiza el texto de Vargas en el prólogo de la obra, afirma que el autor impone un “subcódigo de la incoherencia” (2006, 3): cuestiona el estatuto ontológico de lo representado al superponer un plan dramático adicional donde el pacto de representación verosímil salta. En la escena coexisten dos planes de acción dramática:

- El plano de la realidad histórica “objetiva” de los personajes, los recuerdos, la cárcel, la revolución, el pensamiento político, la dictadura, el fracaso, el horror, la sangre, la muerte, la equivocación, la culpa, el exilio.
- El plano que irrumpe como ruptura de la coherencia ficticia histórica: el juego, el olvido, el sueño, que coloca a los personajes en un tiempo fuera del tiempo y del espacio, en situaciones a-históricas que no responden a regla alguna, sino que se someten a la no-regla del azar [...]. (*Ibidem*)

Alejándose de la condición de cautiverio y aislamiento, en la sucesión de escenas el autor alterna los dos planos, “imaginario coherente / imaginario caótico” (*Ibidem*), un juego necesario que permite al dúo protagonista alejarse del horror y de la culpa abandonándose a la imaginación.

Mientras De la Mancha solo desempeña su papel, Panza, da voz a todos los demás personajes implicados en el guion, incluyendo al caballo Rocinante y a Dulcinea, además de proporcionar indicaciones de escena, a menudo recayendo en mecanismos

²³ Características, éstas, bastante comunes en el teatro de Vargas: “Soy un dramaturgo que escribe sobre los traumas”, confiesa Vargas. En sus obras, plasma todo el dolor y el trauma que emerge de su exilio. Crea, a partir de su experiencia personal, nuevos mundos y espacios no realistas en donde los personajes transitan un *tiempo fuera del tiempo y del espacio objetivo*” (Montenegro 2013).

²⁴ En el texto se reitera la misma fórmula: De la Mancha pregunta a Panza “¿Qué tenemos para este domingo?”.

metateatrales,²⁵ recurrentes en las adaptaciones para la escena del *Quijote* y ya queridos por el alcaalá. El hipotexto cervantino sujeto al poco original proceso de actualización y creolización, en el contenido como en la forma, se convierte en un pretexto para referirse a la política argentina y en muchas de las interpretaciones de Panza, animales incluidos, se anida de hecho el horror del conflicto de la Guerra Sucia. Mediante el popular procedimiento de metaforización, tan común cuanto necesario en los textos teatrales de la época de la dictadura, leemos del caballo culto Rocinante,²⁶ comparado con un político, y del gobierno de Panza, episodio cervantino que se convierte en una reflexión sobre la política contemporánea del País:

PANZA: [...] Antes tenía una mula y era medianamente feliz... Ahora tengo un reino y estoy amargado, adolorido, esclavizado y acojonado... deseo ir al baño, quiero vomitar... una bacinilla presidencial, por favor... La sed de poder es una sed furiosa, no la calma el agua que piden los niños por las noches, ni las canciones que cantábamos cuando éramos jóvenes, no la calman las consignas ni los decretos, y poco le importa a esa sed que nos muramos todos, muchas veces, antes de que esa sed sea saciada... ¡De la Mancha, De la Mancha!, ¿qué hora dan las manecillas de la razón? (142)

En algunos pasajes queda claro que el uso de la metáfora está orientado a suavizar los cuentos de los exdetenidos de la dictadura: nos proporciona una imagen a veces disimulada, a veces brutal de lo que habían vivido y hace más urgente el contenido político de la obra. Los acontecimientos que narran son, de hecho, tan claros como inhumanos en ciertas partes, como por ejemplo se puede leer en los versos de Vargas referidos al suicidio o a los vuelos de la muerte:

DE LA MANCHA: Volar, vamos a volar, según las leyes del sabio Haroldo, criaturas bestiales y dragones giran en su eje hasta alcanzar una corriente ascendente, debido al contacto con la circularidad de la masa sólida, en un movimiento que no se acaba porque nunca termina de ser definitivamente sólida masa... La posibilidad de ser es lo que hace volar a las bestias, a las criaturas, a las estrellas, a los dragones y a las personas... ¡Volamos, volamos! (165)

Los dos tristes protagonistas, que padecen una condición de vigilancia constante, viven con miedo a sufrir torturas y son castigados en su conducta por numerosos

²⁵ Una escena particularmente explícita al respecto es la siguiente: “DE LA MANCHA: Ensayemos presto. /PANZA: Pero si no hay nada que ensayar. /DE LA MANCHA: ¡Claro que sí! /PANZA: ¡Claro que no! /DE LA MANCHA: ¡La puta que lo parió al bellaco! /PANZA: Pero señor... (Al público) Imagínense que aquí me da un par de bofetadas” (138).

²⁶ “DE LA MANCHA: Eres un caballo culto, Rocinante, y eso ofende a la mayoría de los seres humanos, aunque la mayoría no se dé por aludida. Pásame el escudo, que más carrera hace un político que un caballo. ¡Mi casco, mi casco...! y más premio que un pura sangre, un mala sangre, ¡Mi lanza...! Porque ¿cuánto de caballo tiene un ministro? ¿O cuánto de burro?, que es un caballo que no dio el piné, en fin, que cuando se dice caballo hay que sacarse el sombrero, por respeto, y cuando se dice político hay que hacer lo mismo, pero por aburrimento...” (130).

impedimentos, pero el castigo más cruel es la abstinencia del afecto y el apoyo de los demás. Son impotentes, obligados a vivir en una dimensión fuera de la realidad y, como hombres de las cavernas solo tienen derecho a dejar como único testimonio pinturas en las paredes. Su dolor no es real porque no está expuesto, sino oculto; por decirlo con palabras de Foucault, nos encontramos ante una *sobriedad punitiva*, en la que se elige esconder el cuerpo del condenado, excluyendo “del castigo la exposición del sufrimiento.”²⁷ Su condición, que no es digna de ser nombrada en la televisión, queda en una cueva, y de esta manera es como si no existiera en absoluto. A estas numerosas penitencias, a las que se acompaña una conciencia de la relatividad del concepto de libertad – “si estás fuera estás preso de la ignorancia, si estás dentro estás preso de la injusticia, si estás fuera eres reo de la aflicción, y si estás dentro reo de la pena”²⁸ – se añade un ulterior impedimento: los dos presos están condenados al silencio. Aun así, en una atmósfera de impotencia que parece no dejar ningún resquicio de esperanza, Vargas nos enseña que sí hay una manera de salir de todo esto: en este *silencio blindado*, no se puede impedir la poderosa arma del *pensamiento*²⁹ que, junto con el túnel inteligible, representa la salvación para los dos protagonistas.

Como explica Panza en el final, dirigiéndose al público y derribando la cuarta pared, evocar a don Quijote y recorrer este túnel no es útil en un sentido empírico, pero indispensable para el espíritu.

PANZA: El héroe nunca llevó a cabo lo que dijo que iba a hacer [...] este héroe no sirve para nada.
(*Silencio*)

Pero cada tarde viene, se sienta ahí, no pide un plato de comida, no, sólo pide que escuche una nueva aventura, entonces mi alma se llena de alegría, y el regocijo que me produce escucharlo colmará mi espíritu hasta el fin de mis días. (166-167)

²⁷ El filósofo se refiere aquí al fin de los castigos corporales a partir del comienzo del siglo XIX: “Si entra nell’età della sobrietà punitiva. Questa sparizione dei supplizi, possiamo considerarla pressoché acquisita verso gli anni 1830-48” (Foucault 2014, 17).

²⁸ “DE LA MANCHA: [...] ¿Quién está fuera y quién está dentro? Eres preso de un muro o eres preso del aire... [...] DE LA MANCHA: ¡Abran las rejas, necesito respirar! ¿Por qué nos tienen enjaulados en este castillo encantado? ¿Qué mal hemos hecho aparte de ser buenas personas? Que visto así, hacer el bien puede ser obrar mal para los otros. ¡Que venga el duque de aqueste encantado castillo a darme explicaciones! ¡Qué venga el duque, el archiduque, el súper duque, el mega duque! ¡Que vengan y me informen por qué tanto encanto y odio guardan estos muros...!” (164).

²⁹ “DE LA MANCHA: Cuidado, no lo mire... me dijo: el pensamiento es un arma filosa, eso me dijo. ¿Qué quieren ustedes? Me dijo, ¿cortarnos la cara?, ¿marcarnos con sus pensamientos de mierda?, ese tipo odia nuestro silencio, nos odia porque él no puede entrar a nuestro silencio, nuestro silencio está blindado por un profundo y extraño presentimiento, nos odia porque nosotros podemos recoger los pasos para tropezar en la misma piedra y solo así comprender que es posible una tercera vía” (161).

La ficción, gracias a su función consoladora, es la única salida para un prisionero hacia la libertad, considerada como la otra cara de la locura:

DE LA MANCHA: La locura, y creo que usted lo sabe, no es estar loco. Es volver loca la realidad que vivimos. Usted tiene que comprender una cosa: nuestra principal tarea es la libertad profunda. Aunque estemos tristes y desamparados. Preste atención a lo que le voy a decir, es importante. La libertad profunda es el último escalón de la paranoia. Recorrí el muro que separa nuestros pabellones y de pronto lo toqué y me di cuenta de que estaba allí, más allá de nuestras vidas. ¿Se da cuenta? Voy a tratar de ser más concreto, no es fácil. Preste atención, lo voy a decir una sola vez porque estoy cansado. La libertad formal está fuera, nosotros estamos dentro y no estamos en la libertad. La locura no es puente entre estas dos islas.

No. La locura de la que hablo es otra. Es estar en una forma de la libertad. Es suplantar lo bochornoso y lo triste, porque ya no se necesita tener razón porque tener la razón es trágico. Usted lo sabe y no puede hacer nada para que no me vaya. Yo también lo sé y no puedo hacer nada para que mi razón no se vaya, no se esfume. Siempre suyo, De la Mancha. (150-151)

En sus entrevistas sobre la obra Vargas habla de la cárcel como un templo de corrección y de educación desprovisto de humanidad. Esta definición, que resuena en toda la obra, retoma, sin lugar a dudas, algunos aspectos del Panóptico benthamiano. Bentham en 1791, para resolver el problema de la visibilidad de los detenidos en las prisiones, propuso su ambicioso proyecto: un edificio cuya estructura permitiera a un solo vigilante controlar todas las celdas y, por tanto, a sus ocupantes.³⁰ El vigilado sabe

³⁰ Para la estructura del Panóptico véase Bentham (1989, 36-37): “Una casa de penitencia, según el plan que os propongo, debería ser un edificio circular, ó por mejor decir, dos edificios encajados uno en otro. Los cuartos de los presos formarían el edificio de la circunferencia con seis altos, y podemos figurarnos estos cuartos como unas celdillas abiertas por la parte interior, porque una reja de hierro bastante ancha los expone enteramente á la vista. Una galería en cada alto sirve para la comunicación, y cada celdilla tiene una puerta que se abre hacia esta galería. Una torre ocupa el centro, y esta es la habitación de inspectores; pero la torre no está dividida más que en tres altos, porque están dispuestos de modo que cada uno domina de lleno sobre dos líneas de celdillas. La torre de inspección está también rodeada de una galería cubierta con una celosía trasparente que permite á el inspector registrar todas las celdillas sin que le vean, de manera que con una mirada ve la tercera parte de sus presos, y moviéndose en un pequeño espacio puede verlos á todos en un minuto, pero, aunque esté ausente, la opinión de su presencia es tan eficaz como su presencia misma. Unos tubos de hoja de laca corresponden desde la torre de inspección central á cada celdilla, de manera que el inspector sin esforzar la voz y sin incomodarse puede advertir á los presos, dirigir sus trabajos, y hacerles ver su vigilancia. Entre la torre y las celdillas debe haber un espacio vacío, ó un pozo circular, que quita á los presos todo medio de intentar algo contra los inspectores. El todo de este edificio es como una colmena, cuyas celdillas todas pueden verse desde un punto central. Invisible el inspector reina como un espíritu; pero en caso de necesidad puede este espíritu dar inmediatamente la prueba de su presencia real. Esta cada de penitencia podría llamarse *Panóptico* para expresar con una sola palabra su utilidad esencial, que es la facultad de ver con una mirada todo cuanto se hace en ella. [...] pero en el panóptico los ojos del superior están en todas partes; y allí no puede haber

que puede estar constantemente bajo los ojos de su supervisor, pero no se le permite saber con certeza cuándo lo observa realmente. De este modo se ejerce sobre el prisionero un poder inconmensurable: “la visibilidad es una trampa. [El detenido] es visto, pero no ve, objeto de una información, nunca sujeto de una comunicación” (Foucault 2014, 218).³¹ En esta condición de extrema sumisión en el prisionero se produce una natural obediencia, favorecida además por la intervención de correcciones que encontramos también en Vargas y que recuerdan las intervenciones del médico Pedro Recio Agüero de Tirteafuera en el episodio de Sancho gobernador de la ínsula Barataria (II, 45ss):

PANZA: Tendría que golpear mis manos con una vara, exigirme que toque en el piano el primer movimiento del concierto número 3 de Mozart, vigilarme y decirme todos los días, a todo momento, en todo lugar, que estoy equivocado ... Tendría que creer profundamente que me pueden corregir y crear una estrategia para la corrección. Por ultimo, me tendría que matar y esconder mi cadáver donde nadie lo encuentre más nunca. (125)

En esta dramaturgia un eco más al *Panopticon* es proporcionado por la ocupación del domingo. Como sabemos, De la Mancha y Panza todos los domingos, a las tres de la tarde, huyen para no quedarse en el horrible lugar del castigo que le ha tocado (127-128). Bentham, en su momento, se preocupó por proponer actividades que pudieran aligerar a los detenidos de los trabajos manuales de los días laborables:

El domingo nos ofrece un espacio vacío que llenar. La suspensión de los trabajos mecánicos nos conduce naturalmente a la enseñanza moral y religiosa, conforme al destino de este día, pero como

tiranía subalterna, ni vejaciones secretas. Los presos por su parte tampoco pueden insultar ni ofender a sus guardas; y así se previenen las faltas recíprocas, y en proporción son raros los castigos.”

³¹ Cómo profundiza Foucault en este tipo de estructura lo que se pretende y se consigue es “indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere. Far sì che la sorveglianza sia permanente nei suoi effetti, anche se è discontinua nella sua azione; che la perfezione del potere tenda a rendere inutile la continuità del suo esercizio; che questo apparato architettonico sia una macchina per creare e sostenere un rapporto di potere indipendente da colui che lo esercita; in breve, che i detenuti siano presi in una situazione di potere di cui sono essi stessi portatori. Per questo, è nello stesso tempo troppo e troppo poco che il prigioniero sia incessantemente osservato da un sorvegliante: troppo poco, perché l'essenziale è che egli sappia di essere osservato; troppo, perché egli non ha bisogno di esserlo effettivamente. Perciò Bentham pose il principio che il potere doveva essere visibile e inverificabile. Visibile: di continuo il detenuto avrà davanti agli occhi l'alta sagoma della torre centrale da dove è spiato. Inverificabile: il detenuto non deve mai sapere se è guardato, nel momento attuale; ma deve essere sicuro che può esserlo continuamente”. (Foucault 2014, 219). “Il *Panopticon* funziona come una sorta di laboratorio del potere. Grazie ai suoi meccanismi di osservazione, guadagna in efficacia e in capacità di penetrazione del comportamento degli uomini; un accrescimento di sapere viene a istituirsi su tutte le avanzate del potere, e scopre oggetti da conoscere su tutte le superfici dove questo si esercita” (*Ibidem*, 223).

no se puede ocupar todo en estas instrucciones, que se harían inútiles, monótonas y fastidiosas si fueran muy largas, conviene variarlas con diferentes lecturas, á las cuales se puede también dar un objeto moral ó religioso con la elección de las obras en que se les ejercite á leer, á copiar, ó á dibujar; y el cálculo mismo puede dar una doble instrucción presentándoles á resolver cuestiones que desenvuelven los productos del comercio, de la agricultura, de la industria y del trabajo. (Bentham 1989, 68)

Lo que sin duda no puede aunar la estructura del filósofo y jurista inglés con la realidad argentina es la idea de detención. La prisión deseada por Bentham es un lugar donde se ayuda a corregir los hábitos de los detenidos para que cuando recuperen su libertad se conviertan en mejores personas. Los centros de detención creados y utilizados durante la dictadura – muchos de ellos clandestinos y, por tanto, localizados años después, tras terminar el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional – se instalaban en edificios normalmente destinados a otros fines, como por ejemplo subterráneos de gimnasios, destartados y escondidos, donde torturar sin ser detectados, donde poder “violentar cualquier indicio de humanidad” (Vargas 2008, 112).

En los textos aquí analizados es muy fuerte y constante la presencia del tópico de la libertad vinculada y contrapuesta a la condición de encarcelamiento (elegida, como en *El acompañamiento*, o coactiva, como en *¡Ladran, Che!* y *La razón blindada*). La libertad negada en las atmósferas asfixiantes creadas por los dramaturgos y anhelada en un período histórico difícil se convierte en una utopía, pero se hace alcanzable a través del proceso artístico que se activa mediante la transposición del mito quijotesco. Como sugiere el epígrafe, el teatro y su belleza pueden romper las cadenas, dejar libre la imaginación, permitir la evasión – del cautiverio como de la realidad, o de ambos cuando coinciden – y mantenerse incorruptibles delante de sus verdugos, sin derramamiento de sangre, como en una anhelada y quizás utópica revolución pacífica.

REFERENCIAS

- ABBAGNANO, N. 2006. *Storia della filosofia. Dagli sviluppi del Marxismo allo Strutturalismo*, Vol. 6, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso.
- ALSINA, C.M. 2012. “¡Ladran, Che!” *CELCIT. Dramática Latinoamericana* 381: 1-25.
- AVALLE-ARCE, J. B. 1976. *Don Quijote como forma de vida*. Madrid: Fundación Juan March/Castalia.
- BENTHAM, J. 1989. *El Panóptico, El ojo del poder, Bentham en España*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- BYRON, W. 1978. *Cervantes. A Biography*. New York: Doubleday.
- CASTRO, A. 1974. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza.
- CVC – CENTRO VIRTUAL CERVANTES, Instituto Cervantes: <www.cvc.cervantes.es> [última consulta: 14/5/2024].
- DORFMAN, A. 2016. “Cervantes en Cautiverio.” *Educere* 20/65: 131-134. Disponible en: <www.redalyc.org/articulo.oa?id=35646429013> [última consulta: 14/5/2024].
- DUBATTI, J. 1994. “Teatro rioplatense y dictadura: prácticas políticas y estéticas.” En AA. VV. *La ética del cuerpo: Eduardo Pavlovsky*, 459-470. Buenos Aires: Babilonia.
- . 2013. *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Edición Kindle.
- ECATTI, D. 2012. “La verità su Sancho Panza.” *Sul Romanzo Agenzia letteraria* (12/10/2012): <www.sulromanzo.it/blog/la-verita-su-sancho-panza> [última consulta: 14/5/2024].
- FIGLIOLO JARA, L. (ed.). 2019. *El acompañamiento* di Carlos Gorostiza Cooperativa de Tortuguitas, Buenos Aires. YouTube, subido por NTV media: <www.youtube.com/watch?v=_Ws-v1PO9bc> [última consulta: 14/5/2024].
- FOUCAULT, M. 2014 [1976]. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Trad. it. A. Tarchetti, Torino: Einaudi.
- FRANCÉS HERRERO, E. 2006. “La existencia en ruptura en la dramaturgia de Aristides.” En Aristides Vargas. *Teatro Ausente*, 3-11. Buenos Aires: INT Inteatro editorial.
- GOROSTIZA, C. 2015. “El acompañamiento.” En G. Geirola, L. Proaño Gómez (eds.). *Antología del teatro latinoamericano (1950-1972)*, vol. 1, 201-223. Buenos Aires: CELCIT.
- MÁRQUEZ MONTES, C. 2005. “Don Quijote en la escena hispanoamericana.” *ADE Teatro* 107: 116-125.
- MONTENEGRO, T. 2013. “Aristides Vargas, el dramaturgo del exilio.” *RevistaDinamo*, (25 marzo): <http://www.revistadinamo.com/?p=3737> [última consulta: 14/5/2024].
- ORGAMBIDE, C. (ed.). 1991. *El acompañamiento*, MAIA Producciones, Argentina. <www.youtube.com/watch?v=gm4N5ZeuJ6I> [última consulta: 14/5/2024].
- PACHECO, C. 2006. “Entrevista a Aristides Vargas.” *Picadero* 16: 3-5. Instituto Nacional del Teatro.
- PELLETTIERI, O. 2015. “Carlos Gorostiza.” en G. Geirola, L. Proaño Gómez (eds.). *Antología del teatro latinoamericano (1950-1972)*, vol. 1, 198-200. Buenos Aires: CELCIT.
- REY HAZAS, A. 1990. “Cervantes, el Quijote y la poética de la libertad.” En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 369-380. Barcelona: Anthropos.
- ROAS, D. (ed.). 2001. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- SAURA CLARES, A. 2016. “De la dictadura a la posdictadura: variaciones de Macbeth en el teatro argentino.” *Philobiblion* 3: 143-160.
- . 2023. *Teatro Abierto (1981-1985). Resiliencia y utopía de un movimiento escénico*. Madrid: Ediciones Complutense.
- TODOROV, T. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México: Premia.

- TORGAN, O. 1921. "Un Quijote, una mujer, una lucha" (parcial). *El Libertario*, Buenos Aires, s/n.
- TROMBETTA, J. 2019. "El Che y su intertexto literario cervantino: a propósito de *¡Ladran Che!* De Carlos Alsina." *Acta Literaria* 58: 41-56.
- VARGAS, A. 2006. "La razón blindada." En Arístides Vargas. *Teatro Ausente*, 121-167. Buenos Aires: INT Inteatro editorial.
- . 2008. "Sobre la razón blindada." Seminario Multidisciplin. José Emilio González, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Textos.



LÍDIA CAROL GERONÈS

“EL ORO DE BIZANCIO SE FATIGA EN SAN MARCOS”

Perucho y la reinención fantástica de la historia

ABSTRACT: Considering Venice as seminal literary topos as many Hispanic and Hispanic American writers of the second half of the XX century did, in this article we analyze different texts by Juan Perucho who ‘portrays’ the lagunar city steeped in history. They are little-known texts, with dense literary and historical references, from “lyrical cells” (cf. P. Gimferrer) to short fabulations in prose; where the historiographical precision -always questionable- is created telling deliberately improbable stories that are paradoxically much more truthful than the real one. From these texts emerge that inventing a ‘fantastic’ Venice serves Perucho precisely to demonstrate -as Calvino did with his trilogy *Our Ancestors*, in the same years- that it is easier to approach a “revivalistic” interpretation of history (cf. C. Argan) i.e. imagining an anachronistic revitalization of the past, instead of believing that it is possible to narrate the lost past of a unique place only by knowing it historically.

KEYWORDS: Joan Perucho; History and Fantasy; Venice; Intertextuality; Literature and Travel.

En el marco de una investigación más amplia sobre el imaginario veneciano y la representación de Venecia en algunas obras en prosa de las letras hispánicas de la segunda mitad del siglo XX (Carol 2020a; 2020b), nos hemos encontrado varias veces con Joan Perucho. En este artículo nos acercamos a algunos textos del escritor catalán porque (re)tratan la ciudad lagunar a través de su pasado histórico y cultural, mediante un juego intertextual y un saber enciclopédico y erudito, que ultrapasa los límites de la ficción (Bernal 1994, 143), gracias a elementos como la evasión y el misterio, binomio de la “fòrmula peruchiana del fantàstic” (Martínez-Gil 2020, 144).

En la primavera del 1967, la revista *Destino*, entonces dirigida por el coetáneo y amigo de Perucho, Néstor Luján, dedicava todas sus páginas a la ciudad de Venecia. Cabe pensar que dedicar un número completo a Venecia era coherente con la pasión o moda veneciana que se inició con “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” de Pere Gimferrer, poema de su celebrado *Arde el mar* (1966). Se trataba del tercer número de una serie monográfica titulada “Las ciudades”. El primero se dedicó a Atenas y el segundo a Viena.

Tres eran las condiciones que reunían estas tres ciudades para merecer un monográfico: su peso cultural, su sugestión artística y su importancia histórica. Así lo explicaba Luján:

No hemos observado ningún orden, ni cronológico, ni geopolítico, ni histórico en la elección de estas ciudades a las que ilusionadamente dedicamos nuestras páginas. Hasta cierto punto escogemos las que más amamos, y las que más nos incitan al elogio, ya sea por su peso cultural, por su sugestión artística o por su importancia histórica. Venecia reúne estas tres condiciones. (17)

A través de los diferentes puntos de vista de los colaboradores – entre los que destacamos nombres como Josep Pla, Joan Ramón Masoliver, Xavier Montsalvatge o el mismo Néstor Luján con el pseudónimo de Pickwick – se proporcionaba a los lectores una panorámica completa que descubría el pasado y el presente de estas ciudades. Por lo que se refiere a la ciudad véneta, como sintetiza Luján: “Venecia es la ciudad a la cual cualquier viajero desea ir desde cualquier parte del mundo. Venecia es realmente una una ciudad-meta.” (Luján 1967, 17). Es significativa, por lo que se aleja de esta idea de acercar la ciudad al lector, la imagen de Venecia que la revista elige para poner en la portada (Ilustración 1). No se elige una imagen contemporánea de la ciudad de Venecia, como podría ser una foto de la plaza de San Marcos invadida de palomas y turistas, sino que, en una línea más ‘poetico-novísima’ y culturalista, se propone un cuadro del pintor veneciano del siglo XVIII, Pietro Longhi, *Colloquio tra baute* (1750 – 1760) porque según la revista/Luján, el lienzo “revela el espíritu del siglo XVIII en Venecia. Dos damas con sus pequeños tricornos y su ‘bautta’, el velo de encaje negro que cubre su busto, circulan por las calles venecianas” (3).

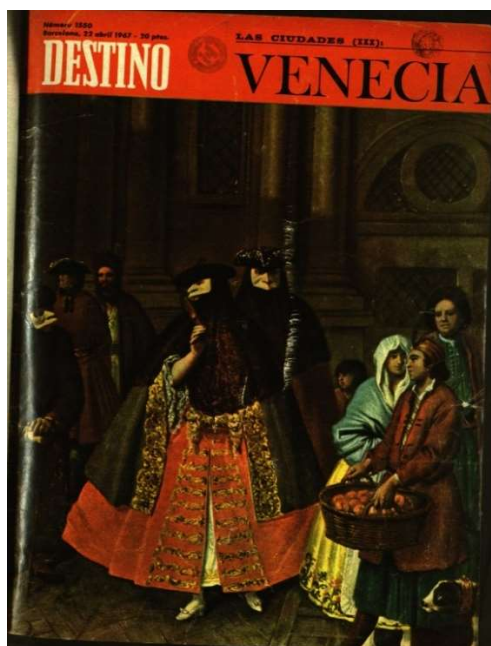


Ilustración 2. Portada de la revista Destino (n. 1550, 22/04/1967).

Por otro lado, en estos monográficos, quizás no por casualidad, aparecían varios anuncios de agencias de viajes, como Viajes Baixas S.A., Ultramar Express o Viajes Marsans, ofreciendo a un lector – ya no sedentario – la posibilidad de cumplir un sueño a través de excursiones y viajes organizados en autobús, crucero e incluso en avión, desde Barcelona hacia los principales atractivos turísticos europeos. El viaje es en la década de los sesenta un instrumento para salir del gris y del retraso cultural del régimen de Franco; y Venecia representaba, realmente o metafóricamente, una posibilidad para hacerlo. Marcos Ricardo Barnatán¹ aclaraba que fue un evidente espíritu cosmopolita y europeísta el que guió este amor generacional por Venecia:

Pero Venecia es una metáfora múltiple, sirve de escenario plural a la ensoñación romántica, a la morbosidad modernista, a la ficción decadente o a la efusión religiosa. Y Venecia despertó también en la poesía española contemporánea algunas turbulencias. Era lógico que una ciudad arquetípica tan poderosa en la historia de la cultura occidental, en la que la belleza, el lujo, el color, la asimetría y un profundo sentimiento de melancolía imperan, se transformara en el polo de atracción de los jóvenes poetas que comenzaron a escribir a finales de la década de los sesenta y que no se sentían cómplices del gris, del ocre, del negro o de los colores totalmente neutros que campeaban en la lírica peninsular. (Barnatán 1989, 15)

En este número de *Destino* dedicado a Venecia emergen, precisamente, estos dos componentes, europeísmo y cosmopolitismo cultural. El conjunto de artículos respeta en general un corte historicista, realista y descriptivo. Hay dos textos que, si no se pueden considerar completamente de ficción, sí que introducen elementos casi fantásticos. Por un lado, el texto “Ojos y oídos de Venecia. Vientos sellados e inquisición de amor” del gallego Álvaro Cunqueiro; y por el otro, “Los venenos de Venecia”, de Joan Perucho. La introducción de este tipo de textos, como aclara Luján, se debe a porque “nos ha parecido que la ciudad daba también cabida no solo a la descripción de los hechos reales, sino a las imaginaciones de dos grandes escritores que la conocen y la aman” (17).

“Los venenos de Venecia” de Perucho es una narración breve, de una sola página. No hay ninguna intención de fabular o de distorsionar los hechos históricos a través de la imaginación, sino que hay una voluntad de exponer hechos del pasado. Concretamente, Perucho relata la invención y el uso del veneno porque le permiten explicar y definir una determinada Venecia. Se trata de una Venecia rica, poderosa y culta, perteneciente al mundo de Oriente, pero también oscura, mágica y cruel, capaz de matar de una forma sofisticada, con misterio y disimulo, sin derramar una gota de sangre.

¹ Como Pere Gimferrer, también Barnatán dedicó en aquellos años un poema a Venecia, “Oración en Venecia” (*Los pasos perdidos*, 1968). El poeta hispano-argentino, en cambio, no fue incluido en la famosísima antología de Josep Maria Castellet, *Nueve novísimos* (1970).

Si el arte y la técnica del veneno eran indistintamente cultivados por la Italia del Renacimiento, fue, no obstante, la República de Venecia la que hizo posible tan brillante dedicación al proporcionar a los demás Estados las materias básicas necesarias, traídas del Oriente por su admirable flota de bajeles. Pero no eran sólo drogas, tóxicos y especias lo que proporcionaba excelsamente Venecia, sino también cordura, pensamiento político, disimulo y reflexión diplomática. (Perucho 1967, 89)

Perucho avala su afirmación sobre el protagonismo, fuerza y sofisticación de la República de la ciudad de Venecia – y su consiguiente autonomía, riqueza y poder políticos –, con unos versos del fraile dominicano, Tommaso Campanella (1568-1639), también poeta, filósofo, teólogo y consejero político italiano, célebre por su obra, *Ciudad del Sol* (*Civitas Solis*, 1623). Un libro que Campanella escribió en vulgar florentino en 1602 durante su estancia en la cárcel de Nápoles, por haber promovido en Calabria – algunos años antes, en 1599 – un intento de insurrección contra la Corona española. Campanella había prometido a los que le hubieran seguido en la empresa de la expulsión de los españoles, el establecimiento de una comunidad y de una república teocrática fundada en la concordia y en el amor. Una hipotética república a la veneciana dónde él mismo habría sido legislador y jefe. Según Francesco Giancotti (2013, 121) *Ciudad del Sol* describe con métodos novelescos una “repubblica felice” y se trata de una obra que se puede situar en la línea de Platón y especialmente en la de la *Utopía* (1516) de Thomas More. Perucho escribe: “Ya lo dijo Tomás Campanella en su soneto a Venecia: De principi orologio e saggia scuola, / Per mai non tramontar se’ qual Boote / Tarda in guidare il tuo felice regno, / Di libertà portando il pondo, sola” (89).² La cita erudita se refiere a la ejemplaridad política de la ciudad lagunar, que como una estrella – de la constelación del Bootes – guía a los pueblos hacia la libertad.

Seguidamente, y ya entrando en algunos detalles técnicos de los venenos, Perucho, recurre al célebre viajero veneciano, Marco Polo, pero también a los unicornios. El cuerno de estos animales fabulosos resulta un ‘ingrediente’ fundamental para la creación del veneno. A los elementos químicos como el antimonio, mercurio y fósforo, se añadía una sustancia fantástica y con propiedades afrodisíacas, polvo de unicornio:

El antimonio, el mercurio y el fósforo causaban asimismo muertes horribles, mezclados con polvo de hasta unicornio. Marco Polo había divulgado, después de sus celebrados viajes por Oriente, las propiedades afrodisíacas de este cuerno, pero hasta muchos años después no se descubrió que fijaba y daba vigor al veneno. (89)

Aún con la intención de dar veracidad y relieve histórico a su relato sobre Venecia y los venenos, y mostrando su gran erudición, Perucho introduce un personaje histórico femenino muy misterioso, Teofanía (o Teotania) d’Adamo, famosa por haber inventado,

² “Constelaciones y sabia escuela de príncipes, / Para nunca desaparecer como Bootes / Tarda en guiar tu feliz reino, / Llevando el peso de la libertad, sola.” La traducción es nuestra.

como se constata en el *Compendio di diversi successi in Palermo dall'anno 1632* de Baldassare Zamparrone (1581-1648), el “Acqua Tofana”, un veneno indetectable, sin sabor ni olor, que la hizo famosa hacia 1640 (ArquiteCultura 2020). Posiblemente Perucho, como buen bibliófilo, conocía este libro antiguo, pero sin duda conocía al maestro de la novela histórica, Alejandro Dumas, y su novela de aventuras *El conde de Montecristo* (1844). En esta novela aparece la referencia al agua de Tofana: “Hablamos señora de cosas indiferentes, de Perugia, de Rafael, de costumbres, de los trajes, y de esa famosa agua de Tofana de la que algunos, te dijeron, aún guardan el secreto en Perugia” (Dumas 2020, 264). Según Perucho, Teofanía, que “también era maga” para poder elaborar su veneno, el agua tofana, “compraba sus materias primas a los mercaderes venecianos, y dicese que fletó un navío con extraño y abominable cargamento” (89). De una atmósfera sofisticada y misteriosa, Perucho pasa a una atmósfera romántica a través de otro método de envenenamiento, el envenenamiento amoroso:

Pero de todas formas, sabemos que en el siglo XVIII se puso de moda en Venecia, el envenenamiento amoroso. Ocurría muy a menudo durante los Carnavales y los bailes de máscaras. La víctima se enamoraba perdidamente de la última persona vista antes de tomar la ponzoña, y tornábase melancólico y lánguido, y con un irrepimible deseo de dar serenatas en góndola, hasta que por fin moría precipitándose en las espesas aguas de los canales. (89)

Otra vez, Perucho, para corroborar sus palabras, no introduce una prueba o documento histórico, sino una referencia literaria. Concretamente, se sirve de una epístola de Girolamo Parabosco, poeta italiano del siglo XVI – y primer organista en la Basílica de San Marcos – porque “Esta clase de envenenamientos produjo piezas literarias bellísimas, como la carta célebre que escribió Gerolamo Parabosco a su amada poco antes de morir” (89).

Perucho termina el relato con otro personaje histórico: el médico menorquín Buenaventura Orfila, uniendo así Venecia y la historia de los venenos con la historia de la naciente ciencia química en la Cataluña del siglo XIX:

La pérdida del poder político de Venecia también contribuyó a la decadencia del veneti. Sin embargo, quien le dio verdaderamente la puntilla fue, ya bien entrado el siglo XIX, el médico menorquín Buenaventura Orfila. Después de haber estudiado en Barcelona y en Valencia, Orfila se trasladó en Venecia para estudiar los venenos con medios químicos. Luego pasó a Paris donde, en 1813, publicó su *Traité des poisons*. Orfila murió, de muerte natural, cargado de honores y habiendo recibido el título de ‘Padre de la Toxicología’. Testó municiosamente en 1833. (89)

Erudición e intertextualidad explícita con inserciones, transcripciones de diversas obras literarias (sonetos, cartas, etc.) pero también de artefactos históricos (tratados, manuales de diversa índole o documentos oficiales), están siempre presentes en la prosa del escritor, haciendo que la frontera entre ficción y no-ficción sea casi inexistente.

Incluso este breve texto no escapa de esta elección estilística entre el ingenioso ensayo erudito y otro caso más de historia apócrifa ficticia. Como ha indicado Julià Guillamon:

La gent relaciona l'obra de Joan Perucho amb l'erudició i la bibliofília: pensen que és una literatura de biblioteca. I tenen raó: els seus llibres són plens de jocs intertextuals. Als anys quaranta i cinquanta, quan encara escrivia poesia, va començar a citar, manipular i imitar estils. El 1960, quan publica *Les històries naturals*, aquest recurs ha esdevingut habitual de la seva escriptura. En el mateix moment comença a col·laborar a la revista *Destino* i una mica més tard a *La Vanguardia*, amb uns textos que barregen la narració, la història, el comentari crític i l'article d'opinió i que molt sovint introdueixen citacions d'altres escriptors. La veu del narrador unifica tots aquests materials dispersos. [...] Reconstrueixen ambients d'època, amb personatges que semblen sortits d'un còmic, i barregen la realitat i la fantasia, dades erudites i invencions delirants. Perucho va anar consolidant aquest estil, amb el qual se sentia molt segur. Fins i tot va inventar un nom per anomenar aquests textos barreja d'article, narració i erudició: històries apòcrifes. Hi ha un joc intel·ligent amb la creació, la recreació, la paròdia i la ironia. I com que deixa veure els fils que hi ha per sota —de vegades els articles semblen embastats—, van molt bé per estudiar com funciona, en el seu cas, la literatura metaliterària. (2020, 200)

Perucho, gracias a su profunda erudición, mezcla épocas diversas para ofrecer una visión histórica y detallada del pasado. Pero en este caso lo que nos interesa subrayar es la voluntad de no añadir visiones fantásticas de la realidad, sino solo una precisa reconstrucción histórica que sirve más que nada para acercar, mediante una preciosa intuición, épocas distantes, como lo es, precisamente, una época de actitudes mágicas pre-científicas, con una de experimentos proto-científicos.

La Venecia de Perucho no solo es la Venecia lúgubre, alquímica, novelesca y romántica, donde poder y veneno se mezclan, sino también la bizantina, la Venecia puerta de Oriente que emerge en el libro de narraciones histórico-fantásticas *Los laberintos bizantinos* (1984). Un libro solo aparentemente desligado de la contemporaneidad, que parece evadirse para refugiarse en el placer de la erudita reconstrucción historiográfica,³ pero hecha no sin anacronismos irónicos deliberados. Es en este sentido que coincidimos con la definición de *Los laberintos bizantinos* propuesta por Arturo García Ramos:

Es un libro de un viajero imaginario, su origen es el mundo clásico griego, la expansión catalana por el Mediterráneo durante la Edad Media y el Renacimiento, el imperio otomano, la huella religiosa en las repúblicas soviéticas, el decadentismo occidental representado por los viajeros decimonónicos. [...] Su mirada no es la de un contemporáneo, sino la de un ateniense, la de un bizantino, la de un

³ Como ha recordado Martínez-Gil analizando el binomio evasión y misterio en lo fantástico peruchiano (2020, 144-145), el mismo Perucho, muy consciente de las críticas negativas por escapista, aclaraba que la evasión es positiva y toda la literatura en general es un medio para escaparse de la realidad.

sefardita expulsado, la de un renacentista, la de un ilustrado viajero o un viajero ilustrado, la de un combativo romántico y la de un artista decadente. (2023)

Perucho en su *Teoria de Catalunya* (1985), una guía erudita a los lugares y paisajes histórico-turísticos de Cataluña, ha explicado el nexo de Venecia con el Oriente y la posible relación entre esta ciudad y la identidad catalana. Como ha evidenciado Martínez-Gil, este libro desarrolla “un imperialisme fantàstic d’encuny orsià, civilitzacional i cultural, més que no pas polític, un imperialisme que, perquè és fantàstic, és transcendent i atemporal” (Martínez-Gil 2020, 162). En el capítulo “El mar”, Perucho recuerda el esplendor y magnificencia de Cataluña a partir de un hecho histórico de su pasado medieval, relacionado con la compañía de mercenarios liderados por Roger de Flor, la llamada Gran Compañía catalana o de almogávares, la cual fue contratada a comienzos del siglo XIV por el emperador bizantino Andrónico II Paleólogo, para combatir el creciente poder de los turcos otomanos en Anatolia (Paula de Mellado 2011, 476). Gestas que el mismo Perucho indica que son descritas en la *Crònica* de Ramon Muntaner. Según Perucho, Cataluña es un territorio del Mediterraneo y de la historia de Oriente como lo son otros territorios, o ciudades en este caso italianas, como Pisa, Génova y, obviamente, Venecia:

Una part de la grandesa de Catalunya s’ha forjat a la mar, i això ho veiem d’antuvi, amb espectacularitat, seguint els passos de la gran Companyia Catalana a l’Orient, que magnifica, en una epopeya extraordinària, el nostre esperit nacional. Catalunya participa de l’estructura dinàmica del Mediterrani (moltes vegades en col·lisió amb altres pobles com poden ésser Pisa, Gènova i Venècia) afirmant la seva presència i el seu poder. (Perucho 1991, 34)

No se trata de huir de la realidad para refugiarse en lo fantástico, sino más bien de usar lo fantástico para imaginar una manera diferente de pensar la realidad o lo real y, por qué no, también la historia. Describiendo Venecia como una invención fantástica bizantina y decadente, analizamos otros dos textos de Perucho. Por un lado, un poema, “El barón Corvo” del poemario *La medusa* (1987) y, por el otro, un relato breve, ‘El barón Corvo en Venecia’, que se publicó en el *ABC*, el 9 de junio de 1984, y que se recogió después en *Los laberintos bizantinos*. Por su brevedad, transcribimos aquí el poema:

El barón Corvo
Ha escogido el gris caviar del Irán
y un Alex-Corton muy frío,
pues no es la miseria la que juzga
sino la venganza contra el impudor,
la seguridad ofensiva del sacerdocio.
En la naturaleza hay falsedad
según el adveroado criterio de San Agustín.
“Jesus Christ n’a point voulu

du temoignage des démons”, confirmó Pascal.

Londres está lejos y Venecia es triste.
El oro de Bizancio se fatiga en San Marcos;
pero murió en una triste pensión de familia
con el egoísmo del pez fuera del agua
escribiendo libros de decadente obscenidad. (Perucho 1997 [1987], 37)

Como ha señalado Pere Gimferrer, los poemas de Perucho son como un espejo de sus narraciones, ya que “Cada poema és una càpsula —Foix en diria potser una cèl·lula lírica— que conté alhora la llavor i el revers d’una narració: com el mirall que, devorant-les cap al propi reflex, xuclés les aparences que més tard suscitaran les fabulacions peruchianes en prosa” (Gimferrer 1984, 11). La célula lírica, en nuestro caso específico, es la Venecia del barón Corvo. Estos versos reflejan dos elementos claves del imaginario veneciano, el orientalismo y el erotismo relativo a una cierta mundanidad finisecular y decadente, pertenecientes a la figura del barón Corvo, es decir, del escritor y fotógrafo inglés Frederick Rolfe, que nació en Londres en 1860 y murió en un exilio voluntario en Venecia el 25 de octubre de 1913.

Es plausible que la publicación en 1982 por Seix Barral de *En busca del barón Corvo* de A.J.A. Symons generara una cierta moda en el mundo literario barcelonés hacia la biografía novelada, y sobre todo hacia la persona/personaje del barón Corvo. La fabulación de la célula lírica de la poesía sobre el barón Corvo emerge en el relato fantástico de Perucho “El barón Corvo en Venecia”. Avalándose de la biografía de A.J.A. Symons, en este texto Perucho reconstruye sintéticamente la vida del barón y la Venecia de aquellos años, pero ‘juega’ con la realidad histórica inventando un encuentro apócrifo entre Henry James y el barón Corvo. Además, Perucho también inventa una posible explicación sobre el origen de *Los papeles de Aspern* de James. Es la voz narrativa, el viajero espía – llamado a la Conrad, “Comissionat secret” – que confiesa de haberlos visto juntos dentro de la basílica de San Marcos: “James va deixar per un altre dia de continuar la conversa amb madamoiselle Bordereau. Se’n va anar amb el baró Corvo a examinar els mosaics de l’interior de la basílica de Sant Marc. Els hi vaig veure junts, en un dels llocs més impressionants i obscurs de la cristianidat” (Perucho 1989, 173).

Para construir su relato Perucho renuncia conscientemente a una reconstrucción histórica factual, recurriendo, en cambio, a una visión fantástica de la realidad histórica, creando hechos o situaciones posibles, pero nunca ocurridos. Como ha indicado Simbor Roig (2011) en su detallado análisis de la novela *Pamela* sobre la metaficción y el juego con la historia: “Perucho no té cap interès a preservar les dades verídiques, les historiogràfiques atestades [...] més que no la fidelitat històrica, [...] Perucho proposa la total llibertat ficcionalitzadora [...]. La literatura ha prevalgut desmesuradament sobre la Història” (200-201).

Según el análisis de *Los laberintos bizantinos* de Giulia Forlivesi, detrás del barón Corvo – que no sólo aparece en el capítulo de Venecia, sino que emerge a menudo a lo largo de todo el libro –, se puede identificar el alter-ego del autor. A la vez, este personaje es uno de los hilos que metafóricamente se pueden tirar para salir del complejo laberinto que es la narración (Forlivesi 2012, 128-145). Frederick Rolfe fue un apasionado estudiante de historia con intereses eclécticos y una particular atención por la Edad Media. Así, en *Los laberintos bizantinos* el narrador da al personaje del barón la función de puente entre diferentes épocas y entre varios lugares más o menos exóticos. La lógica de la novela es la de hacer vivo el pasado histórico en el presente del lector entrecruzando varias huellas de diferentes pasados. Cabe preguntarse por qué Perucho elige ‘jugar’ con estos imaginarios sobreponiéndolos prescindiendo de un orden cronológico, confundiéndolo el presente, el pasado y el futuro deliberadamente. Como ya sugiere Forlivesi podemos responder a esta pregunta a través de la noción de ‘presentismo’ propuesta por el historiador francés, François Hartog (2003), ya que “de esta forma el narrador logra describir un mismo lugar desde perspectivas diferentes y a través de imágenes diferentes entre ellas” (Forlivesi 2013, 131). A pesar de eso, Forlivesi, desde nuestro punto de vista, deja a un lado el anacronismo, lo improbable y la ironía, que innegablemente caracterizan este relato peruchiano sobre Venecia. La sobreposición espacio-temporal construída con una voluntad claramente anacrónica, es visible, precisamente, al inicio del relato, en la descripción de la atmósfera de la Venecia en la que acaba de llegar el personaje/narrador:

Recolzat a la barana del vaixell, amb la mà a la galta, veia com s’allunyava el Lido, mentre em semblava sentir la simfonia de Gustav Mahler, com a la pel·lícula de Visconti. Només hi faltava la presència d’Aschenbach contra el crepuscle, tapant-se a la cadira, estremint d’angoixes i remordiments, sota la llum, difusa i vibràtil, dels impressionistes, d’un Renoir, per exemple. (Perucho 1989, 170)

De manera similar, los planos temporal y espacial se mezclan en el hallazgo totalmente inventado de unas cartas inéditas entre Alexis de Tocqueville: historiador, politólogo liberal conservador y agudo estudioso de la naciente democracia estadounidense, y Joseph Arthur de Gobineau: político reaccionario y teórico del racismo.⁴ Hallazgo que si históricamente es imposible, por otro lado es ‘fantásticamente’ probable, como en un relato apócrifo de Henry James, que lo avalaría:

Quan l’escriptor americà Henry James, que estava interessat en l’epistolari entre Alexis de Tocqueville i Arthur de Gobineau [...] Henry James el va convidar a uns tes en un cafè de la plaça de San Marc, amb infinits coloms parrupejant a fora, durant un dels quals el baró Corvo va informar el novel·lista de l’existència d’una part de la correspondència Tocqueville-Gobineau desconeguda, no

⁴ Cfr. Tocqueville y Gobineau 2008.

compresa a la publicada per la “Revue des Deux Mondes” als números de l’1 de juny, 1 de juliol i 1 d’agost de 1907, ni en la donada a conèixer per L. Schemann el 1908. (Perucho 1989, 171-172)

Así como por Kafka, también por Perucho los estudiosos no han encontrado, por lo que se referiere a definir con más rigor y detalle su estilo fantástico, una definición unívoca aceptable. Partiendo de la definición de fantástico generalizado (*fantastique généralisé*) teorizado por Todorov, algunos estudiosos han propuesto otras etiquetas para definir y concretar mejor el estilo fantástico generalizado de Perucho. Así, Julià Guillamon ha subrallado la mezcla casi obsesiva de citas tanto culturales eruditas como populares con el término “meravellós literari” (Guillamon 1985, 9). Alfons Gregori ha evidenciado la dualidad entre el bien y el mal, ángeles y demonios, de algunas personificaciones que aparecen en los textos de Perucho proponiendo la definición de “meravellós cristià” (Gregori, 2014). Por otro lado, Alessandro Scarsella ha enfatizado el innegable carácter irónico de este estilo que no es ni completamente serio ni tampoco explícitamente burlón, proponiendo el término de “meravellós irònic” (Scarsella 2013, 72). En último lugar, recientemente Pere Torra analizando el tratamiento del mundo fantástico en toda la novelística peruchiana, por lo que se refiere al pasaje de un fantástico puro a un fantástico generalizado, concluye que “Gairebé totes les obres de Perucho comparteixen [...] els trets de l’anomenada literatura neofantàstica” (Torra 2022, 330). Desde nuestro punto de vista, tratándose de textos históricos, pero no historicistas, que privilegian el anacronismo y lo falso pero posible, también se puede hablar de fantástico o maravilloso “revivalístico”, tomando la noción de “tiempo revivalístico” de Rosario Asunto. Esta definición de Asunto aparece en la compilación de ensayos del histórico del arte Carlo Giulio Argan, *Il revival* (1974). El ‘revival’ no debe de entenderse como un preciso periodo artístico sino más bien como una actitud que rechaza el estéril eclecticismo erudito, intentando usar estilos y cánones pasados para revitalizarlos. El filósofo Rosario Asunto ha explicado así esta actitud, que se basa en un escepticismo profundo, fundante y programático hacia cualquier tipo de conocimiento acrítico, hacia cualquier experiencia ordinaria habitual:

La storia è “catartica” proprio perché ci assicura che il passato è passato e non può ripetersi o rivivere, non essendovi ragione di riesperire l’esperito: dandoci l’esperienza, ma liberandoci dal complesso del passato, conferma la pienezza della nostra responsabilità nei confronti del presente. Il revival, al contrario, rifugge dal giudizio, nega la separazione tra la dimensione del passato e quella del presente e del futuro, pone la vita come un continuo che non può mai dirsi compiutamente esperito: la memoria del passato agisce sul presente come motivazione inconscia; sollecitazione a un fare che, in sostanza, è anzitutto un vivere. (Asunto 1974, 7)

Esta noción de *revival* niega, por lo tanto, que haya una separación entre la dimensión del pasado, la del presente y la del futuro, porque entiende la vida como un fluir continuo sin fin. En conclusión, la imagen literaria de Venecia que Perucho construye, representa

el maravilloso "revivalístico", a través de una reconstrucción historiográfica detallada, pero a la vez anacrónica e inverosímil, que se funda principalmente mediante la negación de una idea demasiado materialista y reductiva de la historia, como hacía en aquellos mismos años Italo Calvino, para citar un autor admirado por el escritor de Gràcia.⁵ Calvino se alejaba públicamente de una escritura comprometida, quizás demasiado esquemática, apostando por una (re)invención fantástica de la novela histórica. Es el caso de algunos de los textos que se recogen en *Una pietra sopra*. Aquí el escritor aclaraba por qué, en nombre de su personal pasión por la épica, tanto clásica como caballeresca, componiendo *I nostri antenati*,⁶ no utilizó lo maravilloso para escapar de la realidad sino para poder aportar una nueva forma de entender la historia que se reinventa contándola desde el presente. Escribe Calvino:

Senza volerlo, mi accadde fin dagli inizi, mentre mi ponevo come maestri i romanzieri dell'appassionata e razionale partecipazione attiva alla Storia, da Stendhal a Hemingway e a Malraux, di trovarmi verso di loro nell'atteggiamento (non parlo si capisce di valori poetici ma solo d'atteggiamento storico e psicologico) in cui Ariosto si trovava verso i poemi cavallereschi: Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante. (1995, 182)

Y tras sugerir una distancia – quizás insalvable – entre la profundidad trágica que tendrá Cervantes un siglo después y la sensación de tristeza, concluyendo Calvino revela su pasión irracional por la fantasía de Ariosto:

È evasione il mio amore per l'Ariosto? No, egli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. È un'energia volta verso l'avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo ... (1995, 183)

Similarmente, Perucho compone en sus textos una serie de nuevas hipótesis para comprender el tiempo histórico sobre el que inevitablemente también lo real se constituye. ¿Es evasión el amor por una historia no factual pero ficticia, donde las citas están al servicio de lo inverosímil/improbable más que para sostener lo posible? No. Incluso en este caso, estas cualidades de fantasía, ironía y precisión formal, 'revivalizan'

⁵ Perucho hizo una reseña de *Il cavaliere inesistente* (1959) en *La Vanguardia* el 25 de maig de 1963. "Una lectura", en Joan Perucho, *Els miralls*, Barcelona, Magrana, 1986, p. 123.

⁶ Se trata de una triología fantástica y alegórica sobre el hombre contemporáneo, compuesta de tres novelas *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) y *Il cavaliere inesistente* (1959).

el pasado hacia el futuro y dan cuerpo y sustancia a otra forma de narrar la historia, liberándola irónicamente de cualquier dogmatismo historicista y sin ninguna melancolía de posibles mundos perdidos.

REFERENCIAS

- ARGAN, C.G. 1974. *Il revival*. Milano: Gabriele Mazzotta.
- ARQUITECULTURA [Ferreiro M.A.]. 2020. “Las Tofana, las mujeres más letales de la Italia del Renacimiento.” *El reto histórico*: <www.elretohistorico.com/guilia-tofana-renacimiento-veneno/> [última consulta 15/03/2024].
- BARNATÁN, M.R. 1989. “La polémica de Venecia.” *Ínsula* 508: 15-16.
- BERNAL, A. 1996. “Els mons peruchiansmicroestructures citatives i mecanismes de fabulació en les Narracions.” En A. Schönberger, T. D. Stegmann (eds.). *Actes del Desè Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes 2*: 143-154. Barcelona: Associació Internacional de Llengua i Literatures Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CALVINO, I. 1995. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori.
- CAROL, L. 2020a. *Un 'bric-à-brac' de la Belle Époque. Estudio de la novela Fortuny (1983) de Pere Gimferrer*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 18. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-434-9>.
- . 2020b. “Venecia prosaica y literaria, entre Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer.” En J.J. Parra Bañón (ed.). *Lugares ¿Qué lugares?*, 109-24. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 17. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-432-5/006>.
- DUMAS, A. 2020 [1846]. *El conde de Montecristo*. Trad. esp. C. Akram. Barcelona: Plutón Ediciones.
- FORLIVESI, G. 2013. *Hacia la búsqueda de un universo mágico: estrategias de evasión en las novelas de Joan Perucho*. Trabajo final de Máster, Università Ca' Foscari di Venezia. <www.dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3415/835261-1163181.pdf?sequence=2> [última consulta 15/03/2024].
- HARTOG, F. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Le Seuil.
- GARCÍA RAMOS, A. “Los laberintos bizantinos.” En *Centro Virtual Cervantes*: <www.cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/perucho/acerca/laberintos.htm> [última consulta 15/03/2024].
- GIANCOTTI, F. 2013. “Introduzione e note.” En T. Campanella. *Le poesie*. Milano: Bompiani.
- GIMFERRER, P. 1984. “Pròleg.” En J. Perucho. *Obra poètica completa*, 4-10. Barcelona: Bruguera.
- GUILLAMON, J. 1985. “Introducció.” En J. Perucho. *Obres Completes I: Novel·la 1: Les aventures del cavaller Kosmas / Pamela*, 5-29. Barcelona: Edicions 62.
- . 2020. *Joan Perucho y la literatura fantàstica*. Barcelona: Empúries.
- GREGORI, A. 2011. “Joan Perucho: lo fantástico, la tradición y el territorio.” *Puertas a la lectura* 23: 46-67.
- LUJÁN, N. 1967. “Las ciudades. Venecia.” *Destino* 22/04/1967: 17.
- MARTÍNEZ-GIL, V. 2020. “Joan Perucho o l'imperialisme fantàstic.” *Brumal* VIII/2: 141-164.
- SIMBOR ROIG, V. 2011. “Metaficció en Joan Perucho: el pacte lúdic de Pamela.” En *La Literatura davant el mirall: ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, 169-207, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PAULA (DE) MELLADO, F. 2011. *Enciclopedia moderna: diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio. Complemento. Vol. 1*. Madrid: Nabu Press.
- PERUCHO, J. 1967. “Los venenos de Venecia.” *Destino* 22/04/1967: 89.
- . 1989. *Els laberints de Bizanci. Un viatge amb espectres*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1991 [1985]. *Teoria de Catalunya. Obres Completes VI: Assaig Literari 2*. Barcelona: Edicions 62.

—. 1997 [1987]. “El barón Corvo.” En J. Perucho. *Poesía en el Campus*, 38 (Coord. por María-Angeles Naval, Zaragoza, Universidad de Zaragoza): <www.ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2805> [última consulta 16/03/2024].

SCARSELLA, A. 2013. “Tre momenti del racconto fantastico catalano: 1920-1990.” *Rivista Italiana di Studi Catalani* 3: 43-76. Alessandria: Edizioni dell’Orso.

TOCQUEVILLE, A. de, GOBINEAU, J.A. de. 2008. *Del razzismo. Carteggio 1843-1859*. Trad. it. L. Michelini Tocci. Roma: Donzelli Editori.

TODOROV, T. 2005 [1970]. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

TORRA I PLA, P. 2022. *Temps, espai i intertextualitat a les novel·les de Joan Perucho*. Tesis de Doctorado. Universitat de Barcelona. <www.hdl.handle.net/10803/688948> [última consulta 16/03/2024].



CLAUDIA CABRERA ESPINOSA

LA ESPADA JUSTICIERA DE LO FANTÁSTICO

“Parabellum” y “El pacto”, de Juan Marsé

ABSTRACT: This article proposes an approach to the stories “Parabellum” and “El pacto”, by Juan Marsé, from the ideological component and the theories of the fantastic. Both stories arise from an article by the Catalan writer about the memoirs of a Spanish politician who falsifies his memories during the Spanish Transition. In response, Marsé demonstrates his discontent by writing two stories in which the supernatural works as a way of condemning the actions of politicians. The aim of this paper is to study the background of the narratives, the figure of the implied author —which allows a glimpse of the empirical author's ideology— and the impossible facts with which the realist planes are transgressed and the fantastic is articulated.

KEYWORDS: Juan Marsé; Fantastic Literature; Parabellum; El pacto.

Introducción

La literatura fantástica propone alternativas subversivas a la realidad cotidiana. Ya se trate de un plano realista ambientado en la época contemporánea, de una diégesis enmarcada en un tiempo indeterminado o en un espacio remoto y desconocido, establece un paradigma de realidad intratextual que es aceptado como verosímil y lo transgrede mediante la inserción de uno o más hechos sobrenaturales. Esta dislocación del orden puede provocar inquietud, angustia o verdadero terror, pero el receptor nunca queda inmune ante los embates de lo imposible. La intencionalidad de los relatos, igualmente, es diversa: generar miedo, como ocurre en la literatura incluida dentro de lo fantástico clásico; profundizar en las patologías mentales, como hace lo “fantástico interior”, en términos de Louis Vax (1979), o “expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación”, como afirma Alzraki que sucede con los textos que él denomina “neofantásticos” (2001, 277). Asimismo, lo fantástico puede estar dirigido a cimbrar el mundo del lector con el mero fin de generar en él cierta conmoción, o bien encerrar una metáfora o una crítica desarrolladas por medio de lo sobrenatural. En estos casos, el autor echa mano de la ficción y de lo imposible para expresar una postura o una denuncia, en vez de recurrir al

artículo o al ensayo. Así como las parábolas bíblicas o las fábulas contienen elementos preceptivos, los relatos pueden convertirse en medios de denuncia social, política, de género, ecológica, etc., sin ser necesariamente alegóricos.

Alfons Gregori observa que, dentro del espectro de la literatura no mimética, da la impresión de que la dimensión política de los relatos “ha tendido a concentrarse en otras modalidades de lo no mimético como son la ciencia ficción y lo maravilloso *fantasy* en sus diferentes vertientes” (2019, 8). Efectivamente, nos hemos habituado a la ficción especulativa que parece alertar al ser humano de los peligros que engendran las prácticas actuales —políticas, sociales, ecológicas— y nos advierten sobre lo que puede ocurrir en el futuro. De este modo, se propicia una lectura alegórica mediante la cual se desentraña la crítica implícita en el texto, que muchas veces es indeterminada y apunta a las prácticas capitalistas, imperialistas, voraces y controladoras que procuran el adormecimiento, la ignorancia y la falta de reacción del pueblo. Ejemplo de ello son *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley o *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

La ciencia ficción parece ser la vía natural de denuncia e incluso algunos autores predominantemente fantásticos eligen esta modalidad para expresar este tipo de preocupaciones. José María Merino, por ejemplo, escribe “Antrópodos y hadanes (una fábula)” (1997), descrita por él mismo como una “fantasía científica”, para criticar una sociedad depredadora y ambiciosa constituida por una especie de insectos gigantes. Como él apunta, el cuento fue escrito en los años setenta, cuando “el género gozaba todavía de vitalidad, acaso porque aún quedaban en los lectores posos de ciertas esperanzas utópicas que hoy [1997] parece que se han evaporado del todo” (2015, 21). La ciencia ficción, no obstante, ha vuelto a proliferar, como lo demuestran, sin ir más lejos, libros suyos como *Las puertas de lo posible* (2008) y, el más reciente, *Noticias del Antropoceno* (2021), volviendo a ser un medio para ejercer la ecocrítica o el feminismo, o bien para proponer sistemas sociales alternativos.

La literatura fantástica, por su parte, también ha demostrado ser un vehículo apto para la crítica social y política. Ana María Matute, perteneciente a la generación de Medio Siglo, al igual que Juan Marsé, publicó en 1956 el libro *Los niños tontos*, cuyos protagonistas encuentran en la irrealidad una manera de evadir la cruda situación que se vivía en la España de la posguerra. Sobre el periodo que nos ocupa, la Transición española, Merino escribió el relato “Imposibilidad de la memoria” (1990), cuyo protagonista de desintegra al darse cuenta de que ha olvidado los ideales de su juventud.

Asimismo, la narrativa de Julio Cortázar¹ o Mariana Enriquez² metaforiza las atrocidades de la dictadura en Argentina mediante hechos sobrenaturales. La denuncia ante la violencia de género está presente en obras fantásticas de autoras contemporáneas como Patricia Esteban Erlés³ o Solange Rodríguez Pappe,⁴ entre otras. Los cuentos de Juan Jacinto Muñoz Rengel⁵ abordan las implicaciones éticas del trato hacia los androides de procedencia sobrenatural y no tecnológica, por lo que se inscriben también dentro de lo fantástico. La ecocrítica, finalmente, también puede confeccionarse a partir de una base mimética transgredida por la aparición de lo imposible, como ocurre en la novela *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin.

Sobre la significación ideológica de lo fantástico y la manera en que se articula el discurso en este tipo de narraciones, Peris Blanes apunta —a propósito de los relatos no miméticos sobre desapariciones forzadas— que “la mecánica de lo fantástico vendría a dar cuenta, a través de una transgresión de la “gramática de la realidad”, del agujero de sentido producido por la desaparición” (2020, 520). A través del quiebre en la “sintaxis narrativa” de la realidad, en términos de Rosalba Campra, es decir, “la predecibilidad de la concatenación entre causa y efecto” (2008, 128), se intenta representar la crueldad y lo incomprensible que resulta lo ocurrido en el mundo extratextual. Lo fantástico, entonces, puede ficcionalizar una realidad que se rechaza por atroz o por decepcionante. Como señala Gregori: “lo metafórico y simbólico funcionan como figuras de producción y recepción de los textos fantásticos. Ambas se caracterizan por dejar algún aspecto sin determinar, sin precisar u objetivar desde el punto de vista de la convención literaria” (2015: 198).

Juan Marsé es un escritor cuyas obras más célebres son de corte realista. *Si te dicen que caí* (1973) o *Un día volveré* (1982), por ejemplo, surgen de lo vivido y observado durante su infancia y su adolescencia. Su inclusión entre los llamados “Niños de la guerra” — junto con Carmen Martín Gaité, Ana María Matute e Ignacio Aldecoa, entre otros— no es fortuita, pues sus andanzas durante la posguerra alimentaron buena parte de su producción literaria. Se trata de un autor que continuamente abreva de la memoria para construir historias con una base autobiográfica, como se percibe en relatos como

¹ La literatura fantástica en torno a las desapariciones forzadas es el tema de artículos como “Segunda vez’ y ‘Graffiti’, de Cortázar. Una poética fantástica para la desaparición forzada”, de Jaume Peris Blanes, o “Casas y memoria: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina con temporánea”, de Sandra Gasparini.

² “Chicos que faltan” (*Los peligros de fumar en la cama*, 2009) o “La casa de Adela” (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016) son ejemplos de ello.

³ En la novela *Las madres negras* (2018), por ejemplo.

⁴ En particular en el relato “Calamidad doméstica” (*La bondad de los extraños*, 2014).

⁵ En “Te inventé y me mataste” (*De mecánica y alquimia*, 2011), los androides son gólems que cobran vida mediante un procedimiento cabalístico y pueden ser torturados o asesinados por los seres humanos.

“Noches de Bocaccio” (1986) o “Teniente bravo” (1987). Como él mismo afirmó, sus narraciones surgen de imágenes (Amell 1984, 16), es decir, que, la mayoría de las veces, sus recuerdos fueron el detonante para la escritura de sus cuentos y novelas. El germen de “Parabellum” y “El pacto”, sin embargo, es distinto, pues responden a un momento coyuntural en la historia de España, la Transición, durante la cual algunos políticos quisieron encubrir su afinidad con el franquismo para limpiar su nombre ante la llegada de la democracia. Si bien Marsé fue testigo de estos intentos para modificar la historia a su conveniencia, él no participó en los hechos que inspiran estos relatos. Su conocimiento de ellos, no obstante, despertó en él tal indignación que los convirtió en materia prima de sus ficciones.

El objetivo de este trabajo es estudiar la manera en que el autor implícito manifiesta su rechazo ante unos hechos que considera abyectos mediante la introducción de una serie de elementos sobrenaturales en los planos realistas de los dos cuentos, con el fin de ejercer una crítica a las acciones de los políticos españoles de la década de 1970 a través de lo fantástico. En general, la narrativa breve de Juan Marsé ha sido poco estudiada, en comparación con los numerosos trabajos existentes en torno a su novelística. Asimismo, la presencia de lo fantástico en su obra ha sido relegada y se han favorecido temas como la memoria, el cine o la posguerra a la hora de realizar estudios sobre sus novelas. En la mayoría de las investigaciones sobre *La muchacha de las bragas de oro* (1978), por ejemplo, los autores se han enfocado en el contenido erótico (Colchero, 2016) o en el “juego sutil e inteligente” que se lleva a cabo entre la verdad y la ficción (Belmonte, 2005: 131), sin aludirle directamente como un hecho fantástico. Este trabajo busca destacar la aparición de lo imposible en dos relatos de Juan Marsé como estrategia narrativa para denuncia una realidad que resulta decepcionante.

Antecedentes de los relatos

“Parabellum” y “El pacto” fueron publicados en 1977, año en que se aprobó en España la Ley de Amnistía, conocida como “Pacto de olvido”, la cual despenalizaba los actos cometidos desde el comienzo de la Guerra Civil, hasta la muerte de Francisco Franco, el 20 de noviembre de 1975. El origen de la escritura de los cuentos fue la manera en que algunos políticos e intelectuales españoles trataron de maquillar su apoyo al régimen durante la dictadura, entre ellos Pedro Laín Entralgo, científico y escritor, fundador de la revista *Escorial* (1941) y director de la Real Academia Española (1982-1988), quien, mediante la publicación de sus memorias bajo el título *Descargo de conciencia*, en 1976, intentó presentar una “cara limpia y nueva [...] cuando era conocida su adscripción a las filas falangistas” (Turpin, 2003: 107).

El compromiso social de Juan Marsé se manifiesta desde sus primeras producciones literarias, inscritas en el llamado “realismo social”, mediante cuentos tales como “Plataforma posterior” (1957), “Nada para morir” (1959) o “La mayor parte del día” (1963), o bien la novela *Encerrados con un solo juguete* (1960). Más adelante, se aleja de dicha corriente, pero sigue mostrando un carácter comprometido, como es evidente en la célebre novela *Si te dicen que caí* (1973), publicada en México bajo el sello de la editorial Novaro a causa de la censura franquista. El autor catalán declaró en una entrevista que esta novela es: “un ajuste de cuentas con el franquismo, con lo que hicieron con mi infancia” (Ordóñez 2012). En cuanto al contenido político de la obra, el autor señala que pudo haber defraudado a más de un lector, puesto que no se trataba de una obra específicamente política ni sobre la Guerra Civil ni contra Falange, y expresa su agradecimiento a “los imbéciles censores del franquismo” por “el consiguiente provecho indirecto que de ello se deriva” (Martínez Cachero 1985, 365). Su indignación, sin embargo, es evidente en el artículo titulado “Carta a Sarnita” o en otros como “La *aventi* secuestrada”, ambos publicados en *Por Favor* en 1976.

Buena parte de la obra de Marsé es una evocación de un paraíso perdido, pero se trata de un paraíso fracturado en donde impera la represión y la injusticia, circunstancias que conforman el crudo contexto de su producción literaria. Martínez Cachero destaca que, a diferencia de algunos de sus contemporáneos, Marsé no se encuentra entre aquellos que “prefieren lo ético a lo estético, anteponen la política a la literatura y consideran [...] que el arte solamente se justifica si está al servicio de una ideología” (1985, 173). Marsé no se consideraba a sí mismo un escritor político, pero mantenía una postura política como individuo. En una entrevista afirmó estar dispuesto a hablar de ello cuando hiciera falta, pero, si quisiera hacer planteamientos serios, dejaría la pluma para tomar un fusil. Y finaliza diciendo: “Yo, en una sociedad perfecta, desde todos los puntos de vista, no escribo una línea. ¿Qué coño voy a escribir, poemas a la puesta del sol?” (Sherzer, 1982, 44).

La ácida crítica de Marsé hacia el franquismo se intensifica durante la década de 1970, cuando fue redactor jefe de la revista *Por Favor* y creador de las secciones “Adivíneme usted”, “Al trastero” y “Confidencias de un chorizo”, en las que escribía con humor sobre las circunstancias de la época, lo que le provocaría “dos suspensiones y varios secuestros a lo largo de su existencia” (Rodríguez, 2007, 144). En la última de estas secciones se publica, el 26 de julio de 1976, el artículo titulado “El pecado histórico de H. R.”, a propósito de las citadas memorias de Laín Entralgo. En este, Marsé alude a un tal Horacio Romano, trasunto de Laín: “uno de esos franquistas arrepentidos que ahora proliferan” (1976, 31), sobre el cual le comenta a su interlocutor, el comisario, lo siguiente: “Imagínese usted a un hombre que durante años ha exhibido, de obra y de palabra, su adhesión al Régimen y al partido único y que hoy, amargado, despreciado por sus propios hijos, en bancarrota total su ideología y su prestigio intelectual, desearía justificar de

algún modo su pasado” (1976, 31). Más adelante, Marsé retoma la idea expuesta en su artículo para construir el relato: “Casualmente cae en sus manos el libro *De profundis* de Oscar Wilde, donde lee una frase que acaba por obsesionarle: “Arrepentirse de algo es modificar el pasado”. Y tentado por el loco deseo de alterar el ignominioso ayer, concibe la idea de urdir una trama en las memorias que está redactando” (1976, 31). En las últimas líneas del artículo, se esboza la trama de “Parabellum” y se anticipa la novela que vendrá después, *La muchacha de las bragas de oro*, ganadora del premio Planeta en 1978 y llevada al cine al año siguiente por Vicente Aranda. Sobre el personaje principal de *La muchacha*, Luys Forest, quien presenta las mismas características que Luys Ros, el protagonista de “Parabellum”, Marsé comenta:

No tenía ninguna intención en principio de denigrar a este personaje político aunque no me es nada simpático —mis ideas políticas son totalmente contrarias a las de él— pero no quería hacer una novela que podríamos llamar estrictamente política, en el sentido de me voy a cargar esta ideología, ese personaje y todo lo que él ha representado, etc. (Ayala-Dip 1978, 47)

A pesar de esta aclaración, el desprecio hacia el protagonista de la novela —y del relato— y hacia sus acciones son evidentes, como se verá más adelante.

“El pacto”, al igual que “Parabellum”, es consecuencia de la “crispación” de Marsé ante las falaces memorias de Laín Entralgo (Turpin, 2003: 108). Aunque la trama de este relato no parodia directamente Descargo de conciencia, Marsé vuelve al tema de los intelectuales y políticos que, en época posfranquista, buscan cambiar su pasado mediante la tergiversación de sus recuerdos, lo que tendrá consecuencias en su presente. Estos dos cuentos, a diferencia de la mirada nostálgica que había plasmado en sus obras previas, son fruto del enojo provocado por las falacias y la falta de escrúpulos de algunos de sus contemporáneos. En palabras de Germana Volpe, Marsé ofrece al lector

la posibilidad de reflexionar sobre la falsedad de ciertos intelectuales que pretenden cambiar bandera política según les convenga y sobre los monstruos producidos, esta vez no por el goyesco sueño de la razón, sino por la unión de las dos diferentes y antagónicas esencias del alma española que se habían enfrentado en la guerra civil. (2022, 75)

“Parabellum”

El cuento “Parabellum” fue publicado por primera vez el 1 de enero de 1977 en la revista *Bazaar*. Narra la historia de Luys Ros, un falangista retirado y aparentemente arrepentido que escribe sus memorias desde su casa de campo en Calafell, en la provincia de Tarragona, en época posfranquista. Al escribirlas, va introduciendo cambios, primero relativamente superfluos —como adelantar quince años la fecha en la que dejó de usar un fino bigote—, con el fin de aparentar un desapego al régimen muy anterior a la muerte

de Franco. De este modo, poco a poco Ros va alterando la narración de su pasado: utiliza una inexistente enfermedad de su esposa Olvido como excusa de no haber renunciado al partido —por no causarle un disgusto—, y explica que fue ella quien le pidió hacer a un lado su desencanto político. En su retiro lo acompaña Mariana, de 27 años, hija de Maribel, antigua amiga de Ros. La joven veranea en casa de él y le ayuda a mecanografiar sus textos. Desde que el protagonista es puesto en trama, sus interacciones con Mariana son ilustrativas de su personalidad y de su atracción hacia ella: “Hilos de agua desesperando en su piel ardiente, sin poder adherirse [...] Axilas sin depilar con sabor a marisco. Volcanes florecidos [...] Deslenguada vagabunda de dulces pezones” (2003, 360). La joven, por su parte, le dedica apelativos tales como: “viudo fácilmente consolable”, “fascista arrepentido”, “farsante bien parido”, “embustero”, “cadáver definitivo” y “fascista de mierda”, los cuales expresan la concepción que tiene de Ros y permiten vislumbrar la voz del autor implícito.

Luys Ros es descrito como un hombre taciturno, indiferente ante su soledad y el desprecio de sus hijos. Años atrás, y hasta la muerte de Franco, militó en Falange Española y entabló relaciones con Pedro Laín Entralgo, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo, conocidos adeptos al Régimen a quienes se alude por sus iniciales en el relato: “Hoy le envío a P.L.E. un poema para *Escorial*. He hablado por teléfono con L.F.V. y me confirma su asistencia a la boda [...] D.R. regresó de Rusia” (2003, 360). Desde el comienzo del relato se aluden las falacias que Ros introduce en la redacción de sus memorias, y se afirma que él “apenas considera el hecho como una simple licencia poética, un personal ajuste de cuentas con el pasado que no cesa de importunar” (2003: 359). Estas líneas reflejan el descontento del autor implícito ante la facilidad con que el personaje decide alterar los hechos. Marcos Maurel describe el argumento de “Parabellum” como una broma del autor “hacia tanto falangista chaquetero cuando tocó la corneta democrática de la transición”, y agrega que Marsé “ataca al mentiroso, al cobarde, al que es incapaz de cargar con las consecuencias de sus propios actos” (2002, 54).

A lo largo de la trama, el personaje va mostrando otros rasgos de su carácter en reflexiones tales como: “Para un hombre que rebasa los cincuenta años, todo consiste en saber la forma en que ha de ser derrotado” (2003, 363). Las actividades cotidianas de Ros se reducen a corregir sus escritos en su anhelo por cambiar el pasado, abrir la nevera para comer trozos de jamón y observar el joven cuerpo de Mariana. Es un hombre que ha perdido el gusto por vivir, cuyo presente no le ofrece nada y que se esfuerza por conseguir un perdón que la historia nunca le otorgará. Si bien el autor se esmera por ridiculizar las acciones de su personaje y las califica de “sprint oportunista hacia la titulación democrática” (2003, 366) —en palabras de Mariana—, en ciertos momentos le da la oportunidad de justificarse: “Lo malo de los jóvenes [...] es que no sabéis perdonar. Serví a la causa que creía justa con las armas y eso es todo” (2003, 366), afirma Luys Ros.

En “Parabellum” no están presentes los temas recurrentes del autor catalán: la ausencia del padre, el regreso del exilio, la infancia, las *aventis*, ni siquiera la ciudad de Barcelona; no cuenta la historia de los derrotados, sino la de uno de los vencedores. Sin afán de profundizar en la veracidad de los escritos autobiográficos de Laín Entralgo, médico, escritor, traductor y miembro del Consejo Nacional de Falange Española Tradicionalista, es evidente que la memoria ocupa un lugar primordial en “Parabellum”, pero se trata de una memoria ficcional. Se recrea el pasado del personaje, y no solo eso, sino que, a la vez, se le retoca en un triple ejercicio de creación, reconstrucción y ficcionalización. Marsé recrea la memoria de su personaje, la modifica y construye un presente en el que surgen hechos sobrenaturales a causa de las mentiras que inserta en ellas. Ros narra su vida como quiere que el mundo lo recuerde; describe hechos que nunca ocurrieron y maquilla otros para crear un conjunto que le satisfaga a él y a sus lectores, es decir, para conformar una imagen de sí mismo que no le avergüence, de forma similar a lo que ocurrió con la historia de España, que fue contada “a modo” durante décadas.

En un acto de justicia histórica, Marsé echa mano de lo fantástico para ajustar cuentas, para que los autores de esa historia apócrifa no hallen el refugio que anhelan. Y en las divagaciones del protagonista se vislumbran indicios de la proximidad de lo sobrenatural: “Ciertos vaporosos deseos se habían ya convertido en formas consolidadas de la memoria, más reales que todo cuanto le rodeaba: no hay esperanza sino en los recuerdos, vividos o soñados, es igual” (2003, 363-364). Aquí ya se percibe la imbricación de la realidad y la ficción en la mente de Luys Ros y se anticipa el peligro de modificar irrespetuosamente el pasado. En el mismo tenor, tergiversa los actos pretéritos de otras personas, e inventa un romance entre su esposa y su fallecido amigo Juan Antonio: “Amigo muerto que viene de perlas. Perfectamente creíble: aquel fin de semana, solos en esta casa, el deseo que renace incontenible, el adulterio. ¿Quién podría hoy desmentirlo? No se ofende la memoria de los difuntos inculpándolos de amor” (2003, 364). Y tras esta decisión agrega: “La historia está aún por escribir”.

Estas mentiras en las memorias de Luys Ros detonan los cambios en la realidad intratextual, y poco después de escribirlas descubre que una de ellas se ha vuelto realidad. Tras la alusión al supuesto adulterio, Ros describe el óleo que Juan Antonio pintó aquella mañana: “el sauce a la derecha, a la izquierda los erizados cactus y el espectro deshojado del rosál, y, en primer término, el borroso perfil de Olvido: él estaría en Madrid cuando se consumó el adulterio. Perfecto” (2003, 365). Días después de narrar este hecho ficticio, Ros encuentra empolvado, en el cobertizo de su casa, un lienzo con dichas características. Sorprendido, lo suelta como si le quemara las manos, pero no tiene tiempo de reaccionar, ya que Maribel, la madre de Mariana, está llegando a la casa. Esta es la primera aparición de lo imposible.

La llegada de este nuevo personaje constituye una vuelta de tuerca. La información transmitida por Maribel a Luys Ros cambia el curso de los acontecimientos. Primero le comunica que Olvido, efectivamente, tuvo un amorío con Juan Antonio y que padecía una enfermedad del corazón que nunca quiso admitir a su marido, ambos hechos recién inventados por Ros durante la escritura de sus memorias. Aunque esto escapa a su comprensión, su verdadera sorpresa es enterarse, por boca de Maribel, que ellos dos también tuvieron una aventura de una noche en Pamplona —hecho igualmente recién inventado por él en sus escritos—. Lo grave de ello es que aquella noche, según le comunica Maribel, fue concebida Mariana, con quien Ros había tenido relaciones sexuales el día anterior:

Veintisiete años, deslenguada hija del desencanto y la dimisión siempre aplazada. Sí, santo Dios. Paladeando aún la cereza del pecho filial, acumuló fuerzas para estirar el cuello y facilitar el tajo: —¿Quieres decir que Mariana es mi hija? —preguntó inútilmente. (2003, 373)

El terror del personaje es doble, pues encierra su incompreensión y su impavidez ante la evidencia de lo sobrenatural, es decir, el “vértigo intelectual” al que alude Juan Jacinto Muñoz Rengel: “La sensación de no hacer pie, la intuición de que se hundan las certezas, de que los cimientos del paradigma que hemos construido pueden estar plagados de fisuras” (2015: 21). Se produce una superposición de planos narrativos; la diégesis principal es invadida por la metadiégesis y esta imbricación deriva en un inquietante juego metaléptico. Por otro lado, el personaje siente la angustia de haber cometido incesto. Tras esta revelación, Luys Ros, alterado, se dirige a su estudio y, con una desesperación similar a la de Edipo, termina con su vida disparándose en la cabeza con una Parabellum. A esta vieja pistola, que da título al cuento, se le da en las memorias “un especial tratamiento literario, una forma de símbolo: con una bala en la recámara y un plazo fijo: si dentro de equis años no he conseguido hacer público mi repudio a todo esto, esta bala penetrará en mi cabeza. No está mal” (2003, 367), escribe Ros. En realidad, la pistola estaba descargada, sin embargo, la fuerza de la ficción, además de decorarla con una culata de nácar, hace aparecer la bala en el momento en que decide dispararse en la sien: “Y allí estaba el puntual cargador, esperándole, allí estaba el espectral estampido y la convocada bala camino de su cerebro” (2003, 374). La aparición de la bala en la recámara de la Parabellum es una violación del orden natural del plano realista y constituye el choque culminante y final del relato. De este modo, la narración queda irremisiblemente inscrita en lo fantástico. Como afirma Campra, “la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo” (2001, 159).

En “Parabellum”, la transgresión al paradigma de realidad es la modificación del pasado mediante el proceso de la escritura de las memorias, lo cual paradójicamente guarda relación con el intento de Marsé por ejercer justicia mediante su propio relato,

pues este se convierte en una especie de ucronía en la que lleva a cabo una pequeña venganza ficcional. Tanto el personaje como el autor esgrimen la palabra con la esperanza de que la ficción incida en la realidad: limpiar su nombre, en el primer caso; urdir un escarmiento literario, en el segundo. Quizás, después de repetir una mentira demasiadas veces esta termina por adquirir más peso que la verdad, o bien, como sucede en el cuento que acabamos de analizar, por convertirse en realidad. Además de retomar a Oscar Wilde para justificar sus invenciones, Ros cita las siguientes líneas del poema *El dios ibero*, de Antonio Machado: “ni el pasado ha muerto, ni está el ayer ni el mañana escrito” (2003, 360), las cuales recuerdan las reflexiones que el poeta sevillano adjudicaría a Juan de Mairena:

lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así [...], lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. [...] os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra. A este pasado llamo yo apócrifo, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia y que sería el auténtico: el pasado que pasó o pasado propiamente dicho. Mas si vosotros pensáis que un apócrifo que se declara deja de ser tal, puesto que nada oculta, para convertirse en puro juego o mera ficción, llamadle ficticio, fantástico, hipotético [...]. (2020, 109)

En este orden de ideas, el pasado de Ros, que es flagrantemente ficticio, se vuelve, además, fantástico, y desencadena una serie de fenómenos sobrenaturales que derivan en acciones dignas de la tragedia.

“El pacto”

Este cuento fue publicado el 28 de febrero de 1977 en el número 139 de la revista *Por Favor*. El título posiblemente alude al llamado “Pacto de olvido” o “Pacto del silencio”, que derivó en la promulgación de la Ley de Amnistía de dicho año. Como afirma Elena Yeste, “durante la Transición no se hizo revisión ni una condena explícita del franquismo” (2010: 7), por lo que la reparación y el reconocimiento de las víctimas quedó postergado durante mucho tiempo. El relato de Marsé hace una crítica a la impunidad de las atrocidades cometidas por las autoridades franquistas, pero también a los intelectuales y políticos de izquierda que pactaron con ellos y solaparon una serie de mitos y mentiras “en beneficio de aquello que realmente sí importaba: afianzar la paz y dar garantías para con la estabilidad política del país. Fue en aquel momento que el pasado fue sometido a un olvido público, en nombre de la reconciliación” (Yeste 2010, 9).

“El pacto” narra el encuentro de dos rivales políticos a finales de la década de 1970, tras la muerte de Franco: Antón Batallé, de izquierdas, y Laureyanu de la Mora, de derechas. La cita tiene lugar en un restaurante “profundo y laberíntico”, que emitía “un sedoso murmullo de lujo y de volátil música de avión” (2003, 377). Y así, entre ostras y pescados bañados con vino blanco, De la Mora le propone a Batallé que olvide cierto día en París, en 1942, cuando fue visto secundando ciertas actividades que podrían afectar los intereses de su partido, a cambio de olvidar él mismo las circunstancias y el lugar en el que Batallé fue visto cierto día de mayo de 1937. Dado que son los únicos testigos de dichos encuentros, Batallé acepta sin muchos reparos la propuesta de su rival. Después de esta charla se despiden y cada uno toma su camino. En el trayecto a casa, Batallé se da cuenta de que su cojera ha desaparecido. Luego descubre que su edificio ya no está en su sitio, que su hijo no es su hijo y que él es un exfranquista que vive en Madrid. No le queda más que asumir que el pacto con De la Mora realmente modificó su pasado, e infiere que también el de su rival, quien ahora tendrá que vivir con una úlcera, una cojera y una mujer insoportable.

Este relato, al igual que “Parabellum”, surge como un reclamo por parte de Marsé a los políticos que creyeron que de un brochazo puede modificarse el pasado, y a quienes no fueron capaces de asumir las consecuencias de sus actos. Tanto para Batallé, miembro del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), como para Laureyanu, dirigente de Alianza Popular, resulta más fácil olvidar una fecha en sus vidas que cargar con las consecuencias de sus acciones anteriores al presente diegético. Como observa el narrador: “No necesitaban explicarse las razones, pues ambos las sabían de sobra, ni entrar en detalles de la urgencia del mutuo olvido y de sus ventajas” (2003, 378). Se trata de una cuestión de conveniencia, pero Marsé no perdona a quienes buscan despojarse del pasado como si se tratara de una camisa vieja. En una entrevista con Ayala-Dip, comenta:

Durante 40 años se nos ha venido a decir a los españoles, en una suerte de revisión continua del pasado, que las cosas no han sido así, que han sido asá, que usted nunca fue degradado, ni pasó hambre ni fue a una escuela siniestra, sino que por el contrario todo ha sido perfecto, en fin, que todo lo que se dice en contra del régimen es mentira. (1978, 48)

“El pacto” también es un llamado a mantener la veracidad del pasado mediante la conservación de los recuerdos, a no abonar a la construcción del “pasado apócrifo” del que habla Machado. El autor llama la atención sobre la relevancia de preservar una memoria colectiva, y esta vez no vuelca sus propios recuerdos o la recreación de estos en un relato de ficción, sino que condena a quienes de manera flagrante deciden que la historia es una materia maleable. Durante la conversación entre los protagonistas, Laureyanu de la Mora, a quien se le adjudica la autoría del libro *Mis conversaciones pescando con Franco o el crepúsculo de los salmones*, exclama: “A quién no le quedan malos

recuerdos. En España hay mucho que olvidar” (2003, 378). Pero para Marsé ocurre justamente lo contrario, para él hay mucho que recordar, y por ello no dejará impune al personaje cuando este sugiere: “Enfundemos la memoria, nos conviene a los dos” (2003: 378). De este modo —señala el narrador—, los protagonistas “Convinieron en que esas dos fechas habría que borrarlas del calendario vital de ambos, tacharlas, dejarlas en blanco” (2003, 379).

Marsé no se muestra condescendiente con ninguno de sus personajes, sean de derechas o de izquierdas, pues no consiente que el olvido se emplee como una estrategia para lograr la paz personal o política. Por ello, en el cuento se ironiza cuando se escribe que las actividades secundadas por De la Mora en París requieren un “piadoso olvido político”. En cuanto al personaje de izquierdas, el autor le concede una breve reflexión sobre el olvido, aunque no por ello lo eximirá de su culpa: “Tiene gracia, pensó: olvidar aquel día, suprimirlo de mi pasado, aniquilarlo, tirarlo por inservible, regalarlo al viejo desván de la desmemoria. Como si nunca hubiese existido” (2003, 380). Juan Marsé expuso en una entrevista que el tema comenzó a interesarle de verdad, más allá de la significación política que pudiera tener el falseamiento de los recuerdos de sus personajes, cuando pensó en la universalidad de esta inquietud de haber hecho las cosas de otro modo a lo largo de la vida: “[...] al echar una mirada hacia atrás uno echa de menos cosas, le sobran otras, podía haber otro camino y no optó, si su vida hubiera sido, si hubiese tenido otros hijos, si no se hubiese casado, si hubiese escogido otra profesión, etc.” (Ayala-Dip 1978, 47). Y esto es justamente lo que les ocurre a sus personajes. Al cerrar el trato, sus respectivas vidas siguen otro camino; se le muestra a cada uno de ellos una posibilidad nueva de su destino, como una ventana al multiverso.

Las últimas líneas de “El pacto” producen una sensación de irónica resignación concordante con la poca empatía que despiertan en el lector: “Bien mirado, no había gran cosa que lamentar: habían hecho con el pasado lo que buenamente habían podido, puesto que poco o nada habían sabido hacer con el porvenir” (2003, 384). Esta afirmación remite a una frase de Henry James posteriormente empleada como epígrafe de *La muchacha de las bragas de oro*: “Sus viejos padres no podían hacer gran cosa con el porvenir y han hecho lo que han podido con su pasado” (2009, 7). La reprobación de las acciones de los personajes se refleja en las apreciaciones sobre ellos por parte del narrador. Laureyanu de la Mora, por ejemplo, es descrito de este modo:

Era un hombre recio, investido de una elegancia sospechosa, o tal vez simplemente bonaerense; una prestancia untuosa y decididamente pectoral ofreciéndose de medio perfil, con repeinados cabellos negros, compactas mejillas sombrías y diríase malafeitadas, tabernarias o abyectas. (2003, 377)

Los adjetivos empleados revelan antipatía hacia el personaje, cuya elegancia resulta “sospechosa”; la prestancia, “untuosa”; los cabellos, “repeinados”, y “abyectas”, las mejillas. Más adelante, cuando el representante de la derecha manifiesta que en política

la verdad no siempre es oportuna o necesaria, el narrador se permite una analogía en la que se percibe su desagrado ante el comentario: “Carcomida por la retórica, su voz crujió como un vetusto y prestigioso mueble” (2003, 379).

En cuanto a la descripción de Batallé, aunque esta resulta un tanto chusca —no sabe hacerse el nudo de la corbata, tiene la mala costumbre de llevar palillos en los bolsillos, cojea—, no se percibe la misma antipatía con la que el narrador se refiere a De la Mora. En las últimas líneas del relato, después de que Batallé ha comprendido las consecuencias del pacto que estableció con De la Mora y sopesa a quién de los dos le habrá ido peor, el narrador, focalizado en el personaje, se permite el siguiente comentario humorístico: “lo más humillante, lo más insufrible y cretino, era —lo estaba leyendo en la agenda— una cena para mañana mismo con Santiago Udina Martotell⁶. ¡Noooooo ...!” (2003, 383). En este comentario es clara la postura política del autor implícito, o al menos la antipatía que le produce el mencionado político franquista. El autor implícito también se manifiesta en observaciones sobre las acciones de la diégesis, y el narrador no escatima en adjetivos para calificar el encuentro entre los dos personajes. En esta descripción se lleva a cabo una analogía entre los platillos servidos en el restaurante y la conversación que mantienen De la Mora y Batallé: “La cena terminaría con altos y complicados helados, pero fue chata y quisquillosa, con intocables salsas de reconocida malignidad y pescados de dudosa tradición literaria —para Batallé al menos—, regados con excelente vino blanco, eso sí” (2003, 377). La proliferación de detalles sobre el encuentro, aunada a la precisión geográfica —Batallé vivía en la Travesera de Gracia—, la alusión a los partidos políticos y el contexto de la narración, en general, apuntalan el realismo necesario para la aceptación de los fenómenos transgresores. Sobre ello, David Roas apunta: “Afirmar la ‘verdad’ del mundo representado es, además, un recurso fundamental para conseguir convencer al lector de la ‘verdad’ del fenómeno fantástico” (2019, 111).

Llama la atención que en ningún momento se menciona cuáles fueron las acciones eliminadas del pasado de los personajes y que provocaron tan importantes consecuencias en su futuro. Sólo se narra que “Los hechos eran remotos y muy banales [...] Antón Batallé fue visto por su rival en cierto lugar y en circunstancias que hoy preferiría olvidar [...] de la Mora fue visto a su vez por Batallé, en París, secundando ciertas actividades [...]” (2003, 379). En esta estrategia se aprecia, asimismo, la intención del autor implícito en atraer la atención del lector hacia la reprobación del pacto llevado a cabo por sus personajes, y no a los hechos concretos cometidos años antes. Para Booth, incluso en las obras en las que el narrador no está dramatizado, se crea una imagen implícita de un autor que está detrás del escenario, ya sea como director, como un titiritero o como un dios indiferente cortándose las uñas (1961, 151). En esta línea, la presencia de Marsé se trasluce a lo largo de las páginas de “El pacto” como la de un director que obliga a sus

⁶ Santiago Udina Martorell fue un político franquista catalán.

actores a cometer una fechoría y a recibir por ello un castigo. La postura de este dios no es indiferente, a pesar de recurrir a un narrador heterodiegético y de presentar personajes que aparentemente tienen poco que ver con él.

Así como en “Parabellum” se alude a Wilde y a Machado, “El pacto” lleva el siguiente epígrafe de Paul Éluard: “Hay otros mundos, pero están en éste” (2003, 375). Esta cita es el primer indicio de lo fantástico. La frivolidad de la conversación en torno al pacto de silencio, entre bromas y risas, también sorprende y prepara el terreno para la gravedad del desenlace y la contundencia con que se quiebra el plano realista. Poco antes de finalizar el encuentro ocurre el primer hecho sobrenatural, la reaparición de los palillos en la camisa de Batallé, lo cual parece una nimiedad, pero es solamente la primera prueba de que se ha producido una fisura en la realidad. Después de ello, se divierten haciendo suposiciones de lo que pudo haber sido y no fue, ya que la primera de las fechas significó, para Batallé, el disparo accidental de una pistola que le produjo una permanente cojera y lo llevó a conocer a su esposa; en el caso de Laureyanu, los hechos ocurridos aquel día de 1942 propiciaron la ruptura de una relación que mantenía con una chica burgalesa. Estas alusiones dan pie a que el lector presuponga lo que podría modificarse con la separación de aquellos vergonzosos días en la vida de los personajes, a manera de un efecto mariposa, lo cual, efectivamente, ocurre.

El siguiente prodigio descrito es la desaparición de la cojera de Batallé: “notó un cambio de ritmo en el andar, como si de pronto hubiese ganado peso, le hubiesen lastrado. No cojeaba en absoluto” (2003, 380). Este descubrimiento y los siguientes hacen que el personaje dude de sus percepciones y llame por teléfono a su hijo para que pase por él, pues no se encuentra bien. Pero la voz al otro lado de la línea no lo reconoce. Tras una segunda llamada, admite estarse volviendo loco. La aparición de lo sobrenatural lo envuelve por completo y no le queda más que admitir que la solidez de su mundo se tambalea y está por resquebrajarse. Estos sucesos desequilibran de “la sintaxis narrativa”, que es transgredida en el relato. Ante la angustia y la estupefacción de Batallé, el narrador ofrece una sencilla síntesis de lo ocurrido:

Era, en realidad, la mar de simple: aquel día que el pacto con la derecha acababa de borrar de la agenda de la Transición jamás existió en su vida y en consecuencia no se hirió en la pierna fortuitamente y por eso no cojeaba y por lo tanto no fue al hospital y nunca conoció allí a la enfermera Madrona ni se casó con ella ni tuvo un hijo [...]. (2003, 382)

Esta explicación excluye la vacilación que Todorov observa en la literatura fantástica (2009, 24), pues se enuncia expresamente que el hecho imposible efectivamente aconteció y que ambos días quedaron borrados de la vida de los protagonistas. No obstante, esta ausencia de ambigüedad no excluye al relato de lo fantástico; al contrario, al no dar cabida a otras interpretaciones, el lector tiene la certeza de que ocurrió una ilegalidad, en términos de Ana María Morales (2004, 27). La *hésitation* todoroviana, en

cualquier caso, ha sido refutada por diversos críticos desde hace décadas (Risco 1982; Barrenechea 1972), por lo que no es necesario profundizar en este aspecto. Lo interesante aquí es destacar la manera en que lo fantástico se emplea con el fin de proponer un castigo para quienes decidieron falsear la historia y, en particular, para los políticos de izquierdas que traicionaron el proyecto de ruptura y aceptaron el pacto reformista. En el cuento, al cerrar el acuerdo y convenir en tachar aquellas dos fechas del calendario, tiene lugar una especie de conjuro mediante el cual las vidas de los políticos se transforman y el presente narrativo se disloca; es decir, se cruza un umbral hacia lo fantástico. En palabras de Ceserani: “Es como si el personaje-protagonista se encontrara repentinamente dentro de dos dimensiones distintas, con dos códigos distintos a su disposición para orientarse y entender” (1999, 107). En “El pacto”, el lector no asiste a las consecuencias que el trato tiene en la vida de De la Mora, pero Batallé las deduce fácilmente y no quedan muchas alternativas. Si el autor ha sido implacable con el representante de la izquierda en la narración, el lector puede imaginarse lo que le espera al político de derecha, pero es relevante el hecho de que ninguno de los dos queda impune.

Juan Rodríguez observa:

De manera diáfana, Marsé alegoriza acerca de las pequeñas corruptelas que, más allá de intereses de partido o ideologías, dan cohesión a la clase política y con frecuencia condicionan su actuación; de ese modo, la Transición es vista como una componenda entre políticos cuyos intereses corporativos favorecieron la manufactura del consenso. (2007, 159)

Más que una alegoría, “El pacto” es un cuento fantástico en toda regla, pues se parte de un plano realista que es transgredido por un hecho sobrenatural. Cuenta con un paradigma de realidad en el que, sin lugar a dudas, irrumpe un acontecer ilegal. Como bien menciona Rodríguez, la crítica no está dirigida a un partido en particular, sino a un consenso que atentó en contra de la memoria colectiva.

Conclusiones

“Parabellum” y “El pacto” son de los pocos relatos en los que Marsé ha obedecido más a sus ideas que a las imágenes, de donde usualmente suelen provenir sus historias, como él mismo lo ha mencionado en diversas entrevistas. Samuel Amell afirma al respecto que las imágenes en las que se basa el autor catalán funcionan “como una colección de cromos o estampas alrededor de los cuales surge la historia” (1984: 16). Sin embargo, esto no ocurre en *La muchacha de las bragas de oro* ni los relatos que aborda este trabajo, pues estos son una respuesta al intento de los políticos por tergiversar la historia. Ambos siguen la línea del político que quiere cambiar el pasado mediante la

deformación de sus recuerdos. La diferencia es que en “Parabellum” y “La muchacha” estos se pretenden cambiar de manera escrita, mientras que en “El pacto” los personajes llegan a un acuerdo de manera oral. En los tres casos, el resultado es el mismo: hombres que pierden sus propias vidas por no haber sabido cargar con ellas.

Los dos cuentos estudiados de Juan Marsé presentan hechos sobrenaturales que funcionan a manera de castigos tanto para Ros como para De la Mora y Batallé. Lo imposible blande su espada justiciera y corrige lo que la historia no había logrado poner en su sitio, es decir la impunidad que disfrutaron los intelectuales de derecha que apoyaron el régimen franquista y la tranquilidad de los políticos de izquierda que traicionaron el proyecto de ruptura. Los dos cuentos abordan el tema de los intelectuales y políticos que quisieron cambiar el pasado mediante la deformación de sus recuerdos. Desde el comienzo de ambos relatos, se percibe una antipatía hacia los protagonistas que ofrece indicios del desenlace trágico —en “Parabellum”— o tragicómico —en “El pacto”— que ocurrirá más adelante. La manifestación más evidente de ello es a través de las apreciaciones negativas del narrador sobre los personajes—comentarios peyorativos acerca de su aspecto físico o de sus expresiones corporales, por ejemplo—; no obstante, se percibe desde la elección de la historia que se cuenta. El autor implícito aparece, entonces, como un tono, una conciencia y una estrategia narrativa, y se presenta desde el proceso de selección hasta el desarrollo de la obra literaria.

En ambos relatos la aparición de hechos sobrenaturales obedece a un afán de que los políticos protagonistas no se salgan con la suya. Las ilegalidades irrumpen en sendos planos realistas y constituyen una transgresión en el paradigma de realidad intratextual dando paso a lo fantástico. En los dos casos, igualmente, no hay espacio a la vacilación. Lo extranatural se presenta de forma contundente al igual que los desenlaces de los relatos, cuyos protagonistas ven sus vidas trastocadas, en “El pacto”, o aniquiladas, en “Parabellum”. Ello se deriva de la firmeza de los principios que Marsé busca defender y que considera imprescindibles en la coyuntura que se vivía en la época de la escritura de los cuentos. De este modo, demuestra que la ética y la estética no necesariamente están reñidas y que lo fantástico también es un vehículo adecuado para ejercer la crítica ante una situación que considera repudiable.

REFERENCIAS

- ALAZRAKI, G. 2001. “¿Qué es lo neofantástico?”. In D. Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*, 262-282, Madrid: Arco / Libros.
- AMELL, S. 1984. *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis*. Madrid: Playor
- AYALA-DIP, J.E. 1978. “Juan Marsé o el desencanto de la memoria”. *El Viejo Topo*, 27: 45-49.
- BARRENECHEA, A.M. 1972. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de una literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*. 80: 392-403.
- BELMONTE SERRANO, J. 2005. “Un ejemplo de didáctica de la creación literaria: *La muchacha de las bragas de oro*”. In C.R. Castro (ed.). *Juan Marsé, su obra literaria*, 129-144. Barcelona: Horsori.
- BOOTH, W.C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CAMPRA, R. 2001. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. In D. Roas, *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco / Libros: 153-191.
- . 2008. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- COLCHERO DORADO, R. 2016. “Memoria y erotismo: Representaciones metafóricas de la violencia franquista en *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé”. *Hispanófila*, 178: 97-114: jstor.org/stable/90012369
- GASPARINI, S. 2014. “Casas y memoria: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina con temporánea”, *XXVI Jornadas de Investigadoras del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- GREGORI, A. 2015. *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- . 2019. “Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VII/2: 7-12: revistes.uab.cat/brumal/article/view/v7-n2-gregori1
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (2003). *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- MACHADO, A. 2020. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, UNAM /. México: Bonilla Artigas Editores.
- MARSÉ, J. 1976. “El pecado histórico de H. R.” *Por Favor*: 26 de julio, p. 31.
- . (1977). *Confidencias de un chorizo*. Barcelona: Planeta.
- . (2003). *Cuentos completos*, 2ª ed. Madrid: Espasa Calpe. (col. Austral, núm. 536).
- . (2009). *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona: Debolsillo.
- MARTÍNEZ C. J. M. 1985. *La novela española entre 1936 y 1980*. Madrid: Castalia.
- MAUREL, M. 2002. “Los nervios secretos de *Si te dicen que caí*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. 628: 31-44.
- MERINO, J. M. 2015. “Prólogo a *Cincuenta cuentos y una fábula*”, *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*. Barcelona: Debolsillo.
- MORALES, A.M. 2004. “Transgresiones e ilegalidades (lo fantástico en el umbral)”. In A.M. Morales y M. Sardiñas (eds.). *Odiseas de lo fantástico*. México: Coloquio Internacional de Literatura Fantástica.
- MUÑOZ, R., JUAN, J. 2015. “Lo fantástico como indagación. La ficción como herramienta de conocimiento”, en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. Universidad de León: 19-25.
- ORDÓÑEZ, M. 2012. “Un paseo con Marsé”, en: blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/09/de-mis-archivos-un-paseo-con-mars%C3%A9-2%C2%AA-parte-1993.html (fecha de consulta: 15/02/2023).
- PERIS BLANES, J. 2020. “‘Segunda vez’ y ‘Graffiti’, de Cortázar. Una poética fantástica para la desaparición forzada”. *Revista Chilena de Literatura*, 120: 503-530.

- RISCO, A. 1982. *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus.
- ROAS, D. 2019. *Tras los límites de lo real*, 2ª ed. Madrid: Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ, J. 2007. “Juan Marsé, una mirada irónica sobre la Transición (los textos de *Por Favor*, 1974-1978)”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 32/1: 139-178.
- SHERZER, William M. 1982. *Juan Marsé. Entre la ironía y la dialéctica*. Madrid: Fundamentos.
- TURPIN, E. 2003. Prólogo a Juan Marsé, *Cuentos completos*, 2ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- VAX, L. 1979. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Trad. J. Aranzadi. Madrid: Taurus.
- VOLPE, G. 2022. “La trans(i/ac)ción española en *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé”. *Cuadernos Aispi. Estudios de Lenguas y Literaturas Hispánicas*, 19: 78-86.
- YESTE, E. 2010. “La transición española. Reconciliación nacional a cambio de desmemoria: El olvido público de la Guerra Civil”. *HAOL*, 21: 7-21.



ERWIN SNAUWAERT

EL ENCUENTRO ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO DISTÓPICO EN “LA BIBLIOTECA FANTASMAL” DE JOSÉ MARÍA MERINO

ABSTRACT: In “La biblioteca fantasmal” (2021), José María Merino creates the fantastic effect by adding aspects of the uncanny to the realistic plot of the story, the protagonist's visit to a Swiss library. On the level of perception, the referential contexts of Zurich and Madrid serve as a backdrop for the hero's encounter with a deceased friend while, on the level of discourse, the structure of the Zurich library strangely coincides with the fictional spaces in some of Borges' texts. Moreover, these same modalities set off a dystopian process: slight modifications in the appearance of the cities mentioned generate a total urban disintegration, which is reflected in a decomposition of literary masterpieces. Compromising both the human future and the narrative itself, the encounter between the fantastic and the dystopian emphasizes the socio-cultural relevance of the story and intensifies the hesitation experienced by the reader.

KEYWORDS: Fantastic Narrative; Dystopia; Fantastic of Perception; Fantastic of Discourse; José María Merino; Noticias del Antropoceno.

Introducción

Como en muchas de sus obras anteriores, José María Merino (A Coruña, 1941) aprovecha en varios cuentos de *Noticias del Antropoceno* (2021) el efecto fantástico y aborda una temática propiamente distópica. Uno de los relatos recogidos en la citada colección, “La biblioteca fantasmal”, se distingue de los otros porque combina los dos enfoques, sometiéndolo a las dos modalidades básicas por las que suele pasar la literatura fantástica, la de la ‘percepción’ y la del ‘discurso’. Esta contribución se propone estudiar cómo este paralelismo en el funcionamiento de lo fantástico y de lo distópico determina la interpretación del relato. Después de describir la importancia que tienen ambos conceptos en la obra global de Merino, analizaremos cómo lo fantástico se materializa en el nivel de la percepción, contrastando en el citado cuento un argumento

globalmente realista situado en un ambiente referencial – un señor viudo que, a instancias de un amigo suyo, visita una biblioteca en Zúrich – con la aparición de un muerto en vida. A continuación, examinaremos cómo el choque entre lo real y lo insólito se manifiesta en el nivel discursivo a través de unas referencias intertextuales que incorporan la organización espacial ficticia de unos relatos de Borges en la disposición arquitectural de la citada biblioteca. La ambigüedad que se desprende de esta coexistencia de lo real y de lo insólito en ambos niveles alcanza unas proporciones tan inquietantes que termina infundiéndole en lo fantástico una proyección distópica, que pasa por los mismos canales. En cuanto a la percepción, comprobaremos cómo los sutiles cambios en los espacios ciudadanos presagian un mundo apocalíptico capaz de borrar el orden sociocultural establecido, para ilustrar subsecuentemente en el plano discursivo cómo la destrucción del legado literario inducida por el juego intertextual problematiza la narración del mismo cuento y, al quitarle toda esperanza al ser humano, pone de relieve la inclinación distópica de lo fantástico.

1. Lo fantástico y lo distópico en José María Merino

José María Merino es un autor conocido por sus novelas como *La orilla oscura* (1985), *El heredero* (2003) o *La novela posible* (2022) y sobre todo por sus cuentos, que muchas veces encajan en el género fantástico. Este es el caso de varios relatos integrados en *Cuentos del reino secreto* (1982/2007), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994) y, más recientemente, *Noticias del Antropoceno* (2021). En otras palabras, Merino sigue elaborando en su obra una perspectiva fantástica y prueba por tanto que es un “narrador de largo aliento, como ha demostrado ampliamente en su producción novelesca, por lo que incluso en la construcción de relatos éstos parecen formar parte de proyectos meditados y organizados en una dimensión de conjunto” (Soldevila Durante 1996: 89). Esta orientación fantástica cuajó durante la larga residencia del autor en León, ciudad que utilizó como decorado en buen número de escritos suyos y en la que formó parte del ‘Grupo Leonés’, un círculo literario que, después de la literatura realista y comprometida del franquismo, optó en los años 1980 por una práctica más dedicada a la imaginación:

De este modo el grupo de escritores verá su camino marcado por una sola cosa, la libertad creadora, siendo sus características principales: el experimentalismo, la recuperación de las formas tradicionales, o la concepción del paisaje español como un espacio propicio para acontecimientos de índole mágica, maravillosa, o fantástica. Así, un género antes marginado en la literatura española, como fue la literatura fantástica, cobrará una mayor relevancia a raíz de ese carácter inestable de la realidad en la que habitamos. (Robledo Vega 2018, 288)

Apostando por tales principios literarios, la obra de Merino pone en evidencia una “inseguridad ontológica” (Robledo Vega 2018, 289), una sensación que se manifiesta con particular intensidad en *Noticias del Antropoceno*. Refiriéndose al ‘Antropoceno’ como era contemporánea que sigue al ‘Pleistoceno’ u ‘Holoceno’¹, el título cierra un pacto realista, por el que presenta los acontecimientos narrados en los diferentes cuentos como pruebas de una evolución lógica de la tierra y del universo. Esta orientación realista se concreta en la atención que dispensa el libro a unos problemas muy actuales, generados por el ser humano que resulta ser desbordado por un progreso técnico que no siempre va acompañado de un correspondiente desarrollo del sentido moral. Este desequilibrio, que a menudo radica en un capitalismo desenfrenado, incita al individuo a tomar unas decisiones que cada vez más lo atrapan en un mecanismo autodestructor, por lo que varios cuentos adquieren un tono comprometido y hasta subversivo.

Por lo general, dichos relatos abordan una temática medioambiental ahondando en “la basuraleza” (Merino 2021, 58) – un concepto que remite al amontonamiento incontrolable de desechos y que es desarrollado en los cuentos “El cadáver perdido”, “Galaxia Microplástico” y “Una decisión” – o advirtiéndole al lector de los peligros acarreados por un avance tecnológico poco pensado. Así, el programa de inteligencia artificial descrito en el cuento “DELEMU-BOT” consigue establecer la comunicación entre todas las lenguas naturales pero, al perderse ante el “pensamiento simbólico” (2021, 277), solo constituye el triste anuncio de un desentendimiento global. Desde una misma perspectiva, otros relatos parodian fenómenos típicos de la sociedad en el comienzo del siglo XXI, como “El caso del mortal MasterChef Junior”, que provee los programas televisivos sobre niños cocineros de una trama criminal o “¿Emotiqué?”, que ilustra cómo los emoticones paulatinamente destruyen la comunicación escrita tradicional. Más que los escritos anteriores de Merino, que suelen valorar “la transgresión de los límites y la fascinación por lo que trasciende[n] la realidad cotidiana” para “sumergirse en las cloacas más hediondas de esa realidad” (Carrera Garrido 2018, 164), *Noticias del Antropoceno* esboza unas evoluciones apocalípticas que no solo constituyen una amenaza para la identidad y el porvenir de un ser humano empeñado en destruir su propio entorno sino que globalmente establece una visión distópica de lo real².

Esta fascinación por la ‘distopía’, palabra acuñada por el propio Merino “en el diccionario editado por la Real Academia de la Lengua Española” (García Ponce 2022, 113), se perfila con mayor insistencia en las últimas décadas, nutriéndose de una realidad

¹ Como lo señala García Ponce, se refiere el término ‘Antropoceno’ al “periodo geológico actual” y se ha concebido junto con otros “nuevos vocablos para explicar los problemas específicos de esta era” como “capitaloceno, turisceno, urbanoceno, etc” (2022, 117).

² Otros temas que aborda *Noticias del Antropoceno* son “la corrupción y las prácticas ilegales” (García Ponce 2022, 116), “la migración” y “las lenguas virtuales” (2022, 117).

cada vez más compleja y continuamente sujeta a unas transformaciones convulsas e incontrolables. Mientras en la historia diferentes corrientes literarias se empeñaron en esbozar un mundo mejor – solo pensemos en la inclinación de la literatura renacentista por las utopías –, la industrialización creciente enfrenta al individuo con una situación social cada vez más problemática, lo que se refleja en “una narrativa opuesta que analiza y relata, a través de la ficción, la reacción de los seres humanos frente a adversidades, catástrofes y situaciones insólitas” (2022, 111). Estas observaciones refuerzan la idea de Booker de que la literatura distópica advierte contra “las posibles consecuencias negativas de una interpretación demasiado estrecha del pensamiento utópico” (1994, 3)³. Simultáneamente destacan el papel ideológico que esta práctica literaria puede desempeñar al ofrecer perspectivas novedosas sobre la organización social o denunciar sistemas políticos totalitarios, como se da el caso en unas obras emblemáticas como *Brave New World* (1931) de Aldous Huxley o *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell.

Si, al enfocarse en tales consecuencias socioculturales, lo distópico se ajusta a la preocupación realista que domina *Noticias del Antropoceno* en su conjunto, el relato “La biblioteca fantasmal” enriquece esta configuración temática con una “reflexión sobre el lenguaje” (García Ponce 2022, 117). Como veremos a continuación, tales juegos metaliterarios ponen en marcha una estrategia que acentúa las implicaciones distópicas ya precisadas y consecuentemente valoran el componente ideológico de lo fantástico. Así terminan potenciando un género al que, en palabras de Gregori, comúnmente se le “sustrahe su capacidad de incidencia en el mundo de seres responsables y concienciados” y que solo se ve como productor de unos “artefactos simplemente lúdicos” (2019, 7). Para dar cuenta de este aspecto muchas veces infravalorado en el estudio de la literatura no mimética, intentaremos demostrar cómo en el presente relato se perfila una proyección ideológica al sintonizarse lo distópico con las dos modalidades básicas de lo fantástico: la ‘percepción’ y el ‘discurso’.

2. Lo fantástico

La subdivisión de lo fantástico en una modalidad de ‘percepción’ y de ‘discurso’ (o de ‘lenguaje’) fue elaborada por Rodríguez Hernández y arraiga en la experimentación narrativa típica del posmodernismo, que obligó a concebir el género de manera más

³ Los fragmentos citados traducidos se refieren a la versión original siguiente: “Briefly, dystopian literature is specifically that literature which situates itself in direct opposition to utopian thought, warning against the potential negative consequences of (narrow?) utopianism” (Booker 1994, 3).

amplia⁴. Como lo afirma Campra, se observa una evolución “hacia la segunda mitad del siglo [XX], de un fantástico determinado por sus temas, herencia del siglo XIX, a un fantástico que, renunciando a fantasmas y vampiros, explora las posibilidades inquietantes de lo no dicho” (2008, 8). En ambos casos asistimos a una transgresión de lo real, pero, en lo que se refiere a la ‘percepción’, esta transgresión se realiza en el nivel semántico al escenificar “una figura” sobrenatural (por ejemplo, “el vampiro”, “el objeto maldito” o, “el doble”) en un contexto esencialmente mimético (Rodríguez Hernández 2010, 3-4) mientras que, en el nivel discursivo, se hace “mediante mecanismos considerados tradicionalmente como retórico-formales” (2010, 5). Estos últimos manipulan la enunciación hasta tal punto que “subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso” (Campra 2001, 189). Ambas vertientes de lo fantástico se materializan en *Noticias del Antropoceno* y se reúnen de forma llamativa en el cuento “La biblioteca fantasmal”.

2.1 Percepción: ciudades reconocibles para un muerto en vida

Siguiendo a David Roas, podemos alegar que el efecto fantástico – poco importa si este se define desde la ‘vacilación’ (“l’hésitation”) que induce entre ‘lo extraño’ (“l’étrange”) y ‘lo maravilloso’ (“le merveilleux”) (Todorov 1970, 29)⁵ o desde la “antinomía” que supone la coexistencia de dos códigos excluyentes (Chanady 1985, 23) – es constituido por “la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable” (Roas 2001, 32). El conflicto entre un acontecimiento insólito y el mundo referencial en el que ocurre es fundamental para lo fantástico, dado que genera en el lector “la inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible” (Roas 2011, 263). Al crear un ambiente de verosimilitud, es la mimesis de lo real la que permite “convencer al lector de ‘la verdad’ del fenómeno imposible” (Roas 2011, 263). Por consiguiente, el relato fantástico debe poner en marcha unos dispositivos ‘realistas’ como “recurrir a un narrador

⁴ Como lo señala Mac Hale, la transición del modernismo al postmodernismo se basa en una sustitución de la “dominante epistemológica” por la “dominante ontológica” (1987, 74-76). Esta evolución implica que la ambición modernista de representar – aunque sea solo parcialmente – la realidad, es definitivamente supeditada por los preceptos postmodernistas que pluralizan lo real y problematizan la representación. Según Erdal Jordan, este cuestionamiento del poder representativo del texto obliga al género fantástico a abandonar sus manifestaciones tradicionales para experimentar con el lenguaje y a reinventarse desde el nivel de la propia enunciación (1998, 38).

⁵ Desde el punto de vista de la recepción, esta vacilación se produce cuando los personajes y el lector no son capaces de decidir si lo que aparece como anormal en lo narrado tiene una explicación racional (lo extraño) o si procede de lo sobrenatural (lo maravilloso). De este modo, lo fantástico difiere del ‘realismo mágico’ o de ‘lo real maravilloso’, ya que este último no se basa en una coexistencia de lo real y de lo insólito sino que integra los elementos irracionales en una percepción convencional de la realidad.

extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc.” (Roas 2001, 26-27).

En *Noticias del Antropoceno*, la presencia de lo cotidiano ya es asegurada por la sola forma bajo la que se presenta la colección de cuentos. Como lo anuncia la palabra ‘noticias’ incluida en el título, las descripciones “parecen estar extraídas de un rotativo o cualquier medio de información” (García Ponce 2022, 113) y versan sobre una temática actual “donde el lector encontrará referencias con crisis sanitarias, medioambientales e incluso espirituales” (2022, 114). En “La biblioteca fantasmal”, la cotidianidad trasluce en el argumento realista – la visita a primera vista banal que efectúa un anciano recientemente enviudado a una biblioteca en Zúrich – y por el marco espacial en el que transcurre la acción.

Este marco es constituido por dos ciudades que se citan con nombre, “Madrid” (Merino 2021, 89), donde el protagonista solía verse con su amigo Lorenzo “para recorrer juntos el largo trecho de la avenida y luego sentarnos en alguno de los bancos del parque” (2021, 84-85), y “Zúrich”, con “su estupenda red de tranvías y de autobuses” (2021, 88). Al recordar su propio viaje a Zúrich y al recomendarle el destino al narrador-protagonista, Lorenzo describe la ciudad globalmente por “las montañas” (2021, 85) y lo “verde” (2021, 86) que la circunda al mismo tiempo que se fija en unos detalles como “el lago”, “el cementerio donde están enterrados James Joyce y Elias Canetti”, “las vidrieras de Marc Chagall en la iglesia de la abadía de Fraumünster” (2021, 86) o “el Museo Rietberg” en cuyos sótanos se encuentra la fascinante “biblioteca fantasmal” (2021, 86). Semejante descripción meticulosa del espacio también se observa en otros cuentos de Merino como “La casa de los dos portales”, que está integrado en la colección *Cuentos del reino secreto* (1982) y relata el choque entre la ciudad de León en la que el autor pasó su infancia y la que descubrió después de su vida en Madrid⁶. Invariablemente el ambiente ciudadano familiar permite crear el efecto realista que le es imprescindible a lo fantástico.

Una de las estrategias principales de lo fantástico será incluir referencias espaciales que el lector podía identificar perfectamente cuando se adentrase en el relato, adquiriendo la ciudad una gran importancia en la identificación del receptor con el suceso que ocurriese, con lo que los elementos

⁶ Gómez Domingo precisamente se refiere al argumento de este cuento para ilustrar el valor mimético de las ciudades descritas en las narrativas de Merino. Concretamente, los héroes deciden adentrarse en una vieja casona pero acaban por encontrarse en una ciudad misteriosa, que resulta asemejarse a León. En la presentación de dicha ciudad, “[t]odos los detalles que los diferentes narradores proporcionan permiten al lector situarse en un espacio completamente mimético, porque las descripciones, tanto del ambiente como de los personajes –sus actitudes, apariencia, sentimientos etc.– remiten directamente a la realidad” y, por lo mismo, “le garanti[zan] credibilidad” al relato (2007, 223).

sobrenaturales que acontecían a los personajes (aparición de espectros, maldiciones, autómatas, etc.) adquirirían cierto grado de verosimilitud y podían ser aceptados por el público. (Robledo Vega 2018, 285)

Sorprendentemente, el decorado familiar de Zúrich también le parece haber servido de contexto a un acontecimiento insólito, ya que Lorenzo, sin explicar por qué, califica su experiencia en la biblioteca suiza de “terrible” (2021, 87). Esta palabra, cuyo sentido el héroe solo descubrirá cuando él mismo se desplace a la ciudad suiza, resulta tanto más enigmática cuanto que Lorenzo parece haberla proferido dos años después de que “fallec[iera] de infarto” (2021, 87). La conversación que el héroe por lo visto ha tenido con un muerto en un parque madrileño, un espacio muy reconocible, establece la vacilación típica de lo fantástico. Esta hesitación también transluce en el “aire de vaguedad” (2021, 85) que experimenta el héroe, por el que “encuentr[a] la realidad cada vez más impregnada de una abrumadora lentitud” y se siente acosado por una “sensación rara de ingravidez y de vacío” (2021, 84).

2.2 Discurso: espacios ficticios como contexto real

La inquietud que le provoca al lector el encuentro entre el héroe y el “Lorenzo fantasmal” (2021, 88) en el nivel de la ‘percepción’, es reforzado por unas estrategias desplegadas en el nivel del ‘discurso’. Como lo formula Roas, la vacilación en el lector no solo puede ser generada por una transgresión en los niveles semánticos, mediante la escenificación del doble, del bestiario, de objetos colosales o – como en el presente caso – de un muerto en vida sino también por una transgresión “en el nivel del discurso, como negación de la transparencia del lenguaje” (2011, 268). A estas alturas, Roas alega que “en el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible, [la] expresión se vuelve oscura, torpe, indirecta” (2011, 264). Entre las técnicas que contribuyen a crear tal confusión se distinguen las manipulaciones del tiempo narrativo, de la focalización o de la narración, por ejemplo, mediante “juegos de metaficción [...] que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis [...]” (2011, 266).

Más que por los citados artificios narrativos, la transgresión en el nivel discursivo se realiza en “La biblioteca fantasmal” a través de la manipulación de la intertextualidad. En primer lugar, el juego intertextual pasa por unas referencias camufladas a otras obras del propio autor, entre las que hasta figura un escrito incluido en la presente colección de cuentos. Efectivamente, en el cuento “¿Quién soy yo?” se escenifica a un protagonista anciano y enclenque que comparte muchos rasgos con el héroe del relato estudiado: le encanta dar paseos, está casado con una mujer que se llama Celina y vive una “obsesión de toda su vida por los signos” (Merino 2021, 251), muy similar a la que motiva la fascinación por la modificación enigmática que sufren los manuscritos en “La biblioteca fantasmal”. Al final de dicho relato se revela que el personaje concernido no es nadie

menos que “el profesor Souto” (2021, 256), una suerte de alter ego del autor, quien protagoniza otros cuentos recogidos en colecciones como *El viajero perdido* (1990) o en *Aventuras del profesor Souto* (2017), una recopilación de textos de Merino hecha por Ángeles Encinar.

Otra referencia intertextual interna se hace al cuento “Tres documentos sobre la locura de J.L.B”, en el que el narrador-protagonista, cuyas iniciales y profesión de “director de la Biblioteca del Estado” (Merino 1993, 153) fácilmente lo identifican como Jorge Luis Borges, es testigo de un proceso similar al que se desarrolla en “La biblioteca fantasmal”. Mientras se recupera de un accidente, relejendo las obras de Proust, el yo se da cuenta de que los libros del escritor francés, a pesar de mantener su aspecto material, llevan un título diferente y han sustituido su “contenido novelesco [...] por descripciones literales de sucesos, sin duda reales, pertenecientes al campo de la historia, de la sociología o de la psicología” (1993, 149). Esta confusión termina afectando a los otros muchos tomos de su biblioteca y se ilustra de manera más llamativa en la reescritura del *Quijote* por la que el héroe se ve puesto, tal como su homólogo en la “La biblioteca fantasmal”, ante “un mundo donde no existe la ficción literaria” (1993, 150). Como sucede en otros cuentos de Merino, tales referencias – internas a la obra o externas, como las alusiones comentadas a Borges y Cervantes – constituyen un “[c]ruce o irrupción del mundo ficticio en el mundo real” (Soldevila Durante 1996, 99)⁷ y establecen un efecto de familiarización en el ámbito de la propia literatura. Igual que las descripciones de los ambientes ciudadanos, la alusión a un contexto literario generalmente conocido fortalece en el lector la experiencia de lo real.

Sin embargo, en “La biblioteca fantasmal” las referencias intertextuales no solo ponen en marcha el efecto fantástico por crear una atmósfera reconocible al mencionar unos títulos como “el *Quijote*” o *La montaña mágica* – novelas que, según el héroe “había[n] iniciado” y “culminado”, el “gran período de la historia de género” (Merino 2021, 90) – sino también por la extraña evidencia de que las disposiciones ficticias elaboradas en las obras citadas se aplican a la propia biblioteca que está descubriendo el héroe. Así la ubicación de la biblioteca fantasmal en unos “sótanos” (2021, 87) recuerda exactamente el lugar donde está conservado *El Aleph*, la piedra caleidoscópica del famoso cuento de Borges. Asimismo, la “continua descomposición ininteligible” (2021, 90) de los textos – proceso que detallaremos más tarde – observada por el héroe precisamente en el *Quijote* es un guiño inconfundible a la obsesionada tentativa de reescritura tematizada en “Pierre

⁷ Soldevila Durante señala que esta manera de establecer lo fantástico se acompaña de otros procedimientos en la obra de Merino, que más bien se sitúan en el nivel de la percepción, como “[A]pariciones de ultratumba”, “[i]rrupciones o cruces, en un espacio temporalmente determinado, de seres o cosas de otros tiempos o de otros espacios”, “duplicación” (1996, 100) y la “acción posesiva o revanchista de la materia sobre el hombre” (1996, 101).

Menard, autor del Quijote”. Este parentesco es reforzado por la mención explícita de que el sótano del museo Rietberg era “algo así como La biblioteca de Babel que se imaginó Borges” (2021, 91) y se confirma en su descripción global: “del recinto salen, como radios de una gigantesca rueda, pasillos que semejan llegar muy lejos, con sus paredes repletas de estanterías cargadas de libros. En el centro hay una mesa también circular” (2021, 89). De esta manera, la descomunal biblioteca de Babel, descrita por el célebre escritor argentino, no solo origina lo fantástico por aludir a una tradición literaria que le ofrece al lector unas pautas referenciales, sino también por imponer su condición ficticia al contexto mimético que se pretende establecer.

3. Lo distópico

Como ya se ha explicado, el choque de los contextos ciudadanos referenciales con la aparición de ultratumba así como la confusión entre los espacios literarios y reales resultan ser tan sorprendentes que no solo originan lo fantástico sino que simultáneamente lo revisten de un aspecto ominoso. Este proceso crea una tensión, inherente a los relatos fantásticos de Merino, entre “un aire melancólico por ese mundo que se fue” y el “temor ante lo que viene: un mundo nuevo en construcción en un planeta en destrucción” (Alenza García 2021, 3). Valorizando este último polo, “La biblioteca fantasmal” establece una perspectiva claramente distópica, que, además, potencia al articularla sobre las modalidades de percepción y de discurso ya descritas para el componente fantástico.

3.1 Percepción: de la alteración ciudadana a la desintegración social

Además de asegurar el efecto fantástico por la integración de lo insólito en un ambiente realista, las ciudades mencionadas también fomentan la inquietud en el lector al sufrir unas leves modificaciones, por las que el cuento también se apunta al “giro espacial” (García 2013, 115) que ha tomado la literatura fantástica en las últimas décadas. Así, el museo Rietberg, donde supuestamente se ubica la biblioteca fantasmal, en realidad es más un museo etnológico que una biblioteca. La sensación de que, pese a las ambiciones miméticas comentadas más arriba, nos situamos ante un trastoque de lo real también emana de la preocupación formulada por Lorenzo de que Zúrich haya perfeccionado su propio ambiente hasta tal extremo que linda con lo irreal. Por estas vías, la enigmática descripción de la ciudad como “demasiado verde” (Merino 2021, 86) prepara la descomunal experiencia que vivirá allí el narrador-protagonista.

Un trastocamiento similar se realiza ante los ojos del propio héroe en Madrid, una ciudad que funciona de decorado en muchas narrativas del autor. Como lo afirma

Soldevila Durante, refiriéndose a *Cuentos del barrio del Refugio* (1994), Merino suele enfocarse en un “espacio urbano madrileño (más o menos, el cuadrilátero situado en la zona de calles, callejas y plazuelas que subsiste entre la Gran Vía y Princesa, por un lado, Alberto Aguilera y Fuencarral, por el otro [...] en el que parece haberse refugiado un mundo suburbano que se ha quedado al margen de la evolución moderna de la capital de España” (1996, 98). Se opone esta parte céntrica de la capital española al barrio empresarial moderno desde el que el yo efectúa su narración en el presente cuento. Además, resulta que esta zona, generalmente conocida como la CTBA (Cuatro Torres Business Area) y caracterizada por sus cuatro torres emblemáticas, presenta un skyline alterado en el que “se divisan las Cinco Torres” (Merino 2021, 84)⁸. A pesar de su aspecto vanguardista, estos “cinco rascacielos” se describen como “carcomidas por la luz del ocaso” (2021, 88), una apariencia que cuadra con la atmósfera de deterioro y de hostilidad que Merino suele atribuirle a Madrid.

Madrid [...] no se muestra como un lugar estable y seguro, sino como un espacio hostil y desestructurado, que provoca una despersonalización y aliena al individuo. Los dobles son sujetos desprovistos de una identidad propia, los espacios también se desdoblan y remiten a una memoria perdida por el continuo y progresivo avance de una ciudad absorbida por el capitalismo, y los fantasmas quedan relegados a ser metáforas de la pérdida de la familia en una sociedad que nos obliga a avanzar y dejar atrás nuestros recuerdos, o bien son los que sienten terror ante un mundo cada vez más enajenado y cambiante como es el moderno. (Robledo Vega 2018, 302)

Al distanciarse del “paisaje rural” típico del terruño del autor y al “despojar al individuo de su propia identidad y [...] provocar en él una transformación de carácter fantástico” (Robledo Vega 2018, 289), la megalópolis en la que se ha convertido Madrid se experimenta como un contexto deshumanizado y alienante que presagia un futuro catastrófico. A este respecto, las leves distorsiones espaciales preparan la tematización de la distopía que según Palardy (2008, 10-11) se está colando de manera cada vez más pronunciada en las letras contemporáneas debido a la crisis inmobiliaria de 2008 – una debacle que hizo peculiar mella en España – y que pone en marcha un mecanismo de ‘defamiliarization’.

I consider dystopian literature to include those works that rely on a dialogue with utopian idealism as an important element of their social criticism. Further, I consider the principal literary strategy of dystopian literature to be defamiliarization; by focusing their critiques of society on imaginatively

⁸ La verdad es que recientemente se añadió a las cuatro torres mencionadas – la Torre Cepsa, la Torre PwC, la Torre de Cristal y la Torre Emperador – una quinta torre, que no forma parte del CTBA y es algo más baja: la torre Caleido. Sin embargo, dicho edificio solo se terminó en los últimos meses de 2022, después de la publicación del cuento, y difícilmente ya podía formar parte del espacio tematizado en el cuento.

distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable. (Booker 1994, 3-4)

Por esta ‘desfamiliarización’, los escritos distópicos suelen formular una crítica social más radical que la que pasa por otras prácticas literarias. A este respecto, el presente cuento despista al lector, emparejando paradójicamente el contexto familiar que sienta las bases del efecto fantástico con unos cambios que simultáneamente ‘desfamiliarizan’ dicho contexto pero que, lejos de neutralizar la tonalidad fantástica, la presentan como sumamente amenazadora. A estas alturas, las alteraciones comentadas no solo corroboran la concepción de la ciudad como “espacio generador de conflictos y contradicciones dentro de una sociedad cada vez más moderna y avanzada” (Robledo Vega 2018, 292) sino que amplían su alcance. Además de afectar a Zúrich y Madrid, como lugares de la acción, se extienden a otras metrópolis, pertenecientes a diferentes áreas geográficas y épocas históricas, arrastrándolas en el imparable proceso de descomposición que presencia el héroe en la biblioteca zuriquesa:

[...] descubrí que las imágenes, entre sucesivas descomposiciones similares a las de las novelas o los poemarios, solo mostraban destrucción: las ciudades – Nueva York, París, Berlín, Tokio, Madrid, Roma, Ciudad de México, San Petersburgo, Buenos Aires ... – estaban ilustradas con lo que parecían gigantescas ruinas solitarias de rascacielos, monumentos, puentes, torres... Un desmoronamiento que parecía provenir de tiempos remotos. Las pirámides de Egipto eran solo modestos bultos de piedras, la efigie estaba sin cabeza y corroída, y lo mismo sucedía con espacios como Teotihuacán y otros monumentos de la antigüedad. (Merino 2021, 90-91)

El hecho de que el narrador-protagonista relacione esos fenómenos con “la extinción del tiempo, el final absoluto, la ruina total” (Merino 2021, 87) concuerda con la perspectiva de Booker, para quien la literatura distópica evoluciona al ritmo de la segunda ley de la termodinámica. Esta estipula que la entropía aumenta conforme pasa el tiempo y que “enfrenta al ser humano con una visión horripilante de un universo que gradualmente se degrada hasta alcanzar una condición de total aleatoriedad, de total indisponibilidad de energía y desprovista [...] de todo plan divino” (1994, 6)⁹. Al quitarle al individuo toda posibilidad de organizarse y desarrollarse, la desarticulación urbanística finalmente lleva a una irreversible desintegración social.

⁹ Se refiere la traducción citada a la versión original siguiente “(...) this law presented humankind with the horrifying vision of a universe gradually decaying toward a condition of total randomness, total unavailability of energy (...) deprived of (...) any divine plan” (Booker, 1994: 6).

3.2 Discurso: hacia la desintegración narrativa

Dado que esta evolución apocalíptica se concreta durante la consulta bibliotecaria del héroe, no debe extrañar que la distopía también se manifieste en el nivel del discurso. Si bien la biblioteca de Zúrich recuerda la estructura descomunal de la Biblioteca de Babel de Borges, supera el efecto fantástico que ejerce esta última desencadenando una distopía narrativa. Aunque el narrador-protagonista da con las obras requeridas como por encanto, puesto que “[1]a sugerencia de un libro hacía que apareciese de inmediato en la mesa” (Merino 2021, 89), en realidad no consigue acceder a su contenido ya que “casi al mismo tiempo en que lo [*el Quijote*] iba leyendo las palabras se descomponían en extraños galimatías sucesivos” (2021, 90). Esta sorprendente desarticulación del texto no se limita a las obras de creación, como el *Quijote* o la poesía que examina el héroe, sino que se extiende a unas enciclopedias en las que las imágenes de las ciudades se deshacen, una suerte que también les es reservada a unas reproducciones de actores histórico-culturales como “los escritores, músicos, pintores, científicos, descubridores, reyes y reinas” (2021, 91).

El carácter pernicioso del “desmoronamiento evidente de las palabras” le consta al héroe al asociarse a este proceso una “tétrica figuración de las escenas de ruina y muerte” y unas mutilaciones por las que los retratos de figuras históricas “estaban rematados por una calavera” y las referencias a los animales vertebrados “eran ilustrad[a]s con reproducciones de un esqueleto” (2021, 91). Al revestir un carácter abiertamente mortífero, estas desfiguraciones remiten al encuentro insólito con el fallecido Lorenzo y terminan aplicándose al propio narrador-protagonista. Ya en las primeras líneas del relato, este cuestiona su existencia confesando que “a mi edad ya lo veo todo un poco desvaído, borroso” y que encuentra “la realidad cada vez más impregnada de una abrumadora lentitud” (Merino 2021, 84). Una misma vaguedad temporal caracteriza el viaje a Zúrich que “se había producido de manera instantánea” (2021, 91) y que por lo visto promete ser el último que emprende el héroe, ya que allí toma algo en un bar llamado “Das Letzte Getränk [la última bebida]” (2021, 88). La sensación turbadora que experimenta desde entonces finalmente se relaciona con el accidente mortal de su mujer, en el que “aparecemos Celina y yo dentro del coche, en la carretera de un puerto de montaña: un patinazo, el coche derrapa, salta a la gigantesca oquedad del precipicio” (2021, 92). El desbarrancamiento fatal del narrador constituye pues “una nueva figuración de la muerte” (Noyaret 2013, 76) que es típica en los escritos fantásticos merinianos y a la vez explica sus caminatas fantasmales por Madrid, en las que trata de “encontrar el desvelamiento” de la “sombra” (2021, 84) que constituye su mujer y que pretende seguir “hasta encontrar mi desaparición, esa nada en la que Celina me está esperando” (2021, 92).

Asumiendo una narración póstuma, el yo aprovecha una clave de lo ‘fantástico de discurso’ que implica “una posición transitoria entre lo natural y lo sobrenatural [...] que estimula la vacilación” (Snauwaert 2012, 3) y refuerza la tonalidad distópica del relato. Por su muerte, el narrador-protagonista se suma al proceso destructivo activado por la biblioteca fantasmal y consecuentemente ve cómo su propia enunciación, tan ruinoso como las ciudades demolidas y carente de destinatarios, se somete a una “disgregación sucesiva e ininteligible” (Merino 2021, 90) para convertirse en metaficción.

Yo concluyo este testimonio que acaso nadie lea – mientras escribo, el texto también se descompone – antes de salir y echar a andar en la ciudad arruinada y vacía, camino de esas Cinco Torres que no corroe la luz del poniente sino un deterioro verdadero, enormes boquetes en los costados, la implacable mordedura del tiempo que todo lo devora, entre las ruinas de una ciudad que había imaginado poblada pero que está totalmente vacía. (Merino 2021, 92)

En este sentido, el desvanecimiento de los textos en la biblioteca fantasmal y el aniquilamiento de la propia narración terminan constituyendo una metaficción que a primera vista cuadra con “la distopía metafísica”¹⁰, que según López Pellisa hunde sus raíces en “sistemas lingüísticos que no son más que una construcción cultural” y que, revelándose incapaces de aprehender una realidad totalmente escurridiza, plantean la necesidad de “ser subvert[idos] para dar cabida a nuevas realidades, subjetividades e identidades” (2017, 71). Sin embargo, en el presente caso, la explotación metaliteraria y el juego con la “borrosa línea fronteriza entre realidad y ficción”, que según Casas y Encinar son “temas recurrentes en la obra de José María Merino” (2018, 11), enganchan con lo distópico de forma mucho más abarcadora e intensa. Como lo señala Cáliz Montes, la metaficción en la obra de Merino no consiste tanto en “la alusión a un tipo de literatura dentro de otro artefacto literario, sino en la [...] “vuelta de tuerca” que se produce cuando [...] la fábula irrumpe en la realidad textual, con lo que plantea al lector, desde la verosimilitud narrativa, la existencia de lo fantástico en su vida” (2014, 282).

Esta operación sutil la realiza en el cuento estudiado el narrador póstumo que, haciendo pasar la distopía por una manipulación discursiva, infunde un paralelismo perfecto entre el funcionamiento de lo fantástico y de lo distópico. Al insistir en “[I]a importancia del lenguaje para la configuración de la experiencia y la identidad humana, y la problemática que su esencia y sus funciones y disfunciones plantean”, este tipo de

¹⁰ Aunque la tipología de López Pellisa se refiere principalmente al teatro puede aplicarse perfectamente a la narrativa. Así la autora distingue las distopías metafísicas de las “distopías biogenéticas o poshumanas” (2017, 49), que se interrogan sobre “el futuro de la condición humana” (2017, 50), y de las “político-capitalistas” que se enfocan en “las biopolíticas monstruosas y deshumanizantes” (2017, 55) generadas por el (neo)capitalismo. Las dos otras variantes son “las distopías ecológicas o ecotopías” (2017, 65), que tienen como objeto el cambio climático, y la “distopía humorística” (2017, 71), que enfatiza lo absurdo al presentar mundos futurísticos descabellados.

“narrador demiurgo” (Soldevila Durante 1996, 104) intensifica en el nivel del discurso la perplejidad que experimenta el lector en el nivel de la percepción. Por la sinergia que se instala entre estas dos modalidades tanto para lo fantástico como para lo distópico, el cuento extrema su capacidad transgresiva, por lo que intensifica el desasosiego que siente el lector y pone de relieve la relevancia existencial que puede llegar a tener la literatura no mimética.

De hecho, al situar “la narrativa [...] entre el plano real y el apocalíptico” (García Ponce 2022, 119-120) “La biblioteca fantasmal” transmite una preocupación social muy acusada y demuestra hasta qué punto “la narrativa distópica de José María Merino se adscribe al cambio de paradigma advertido por la crítica especializada en el género fantástico” (2022, 119). Más específicamente, esta evolución toma cuerpo en el desacuerdo que formula el autor ante “la impertinencia de considerar el género maravilloso-fantástico como simple literatura de evasión” (Soldevila Durante 1996, 103). Al infundir la doble dimensión de lo fantástico en lo distópico, el presente relato precisamente ilustra esta perspectiva y encaja en la práctica de una nueva generación de autores que explotan los límites del lenguaje para demostrar que lo fantástico es un instrumento particular para representar la realidad y que trasciende la naturaleza escapista que tradicionalmente se le atribuye.

Conclusión

Valiéndose de los paralelismos que se crean en las modalidades de percepción y de discurso, “La biblioteca fantasmal” establece un encuentro entre lo fantástico y lo distópico. Esta distopía, reforzada por la dimensión discursiva que se injerta en las alteraciones de los espacios referenciales, se concreta en una presentación apocalíptica de unas megalópolis conforme a la visión de un autor para quién la expansión ciudadana acaba sacrificando al individuo y a la sociedad. Esta problematización de la identidad individual y colectiva radica en una desintegración del legado cultural – tanto arquitectural como literario – que acaba contagiándose a la narración del propio cuento. Suprimiendo finalmente a su portavoz, el relato también descarta la posibilidad de una escapatoria literaria y le proyecta a la humanidad una imagen de un futuro desesperanzador en una realidad cada vez más indeterminada y adversa. Por esta “función admonitoria [admonitory function]” (Palardy 2008, 11), el presente cuento intensifica la inquietud que experimenta el lector al mismo tiempo que pone de relieve su propio alcance ideológico y refuta la idea generalmente aceptada de que el género fantástico es “un producto industrial orientado exclusivamente a la evasión y el entretenimiento” (Gregori 2019, 7). Cuestionando tal interpretación escapista, la simbiosis entre lo fantástico y lo distópico resalta la repercusión sociocultural del

presente relato y enfatiza el impacto que puede tener la representación de la realidad efectuada a través de la literatura no mimética.

REFERENCIAS

- ALENZA GARCÍA, J. F. 2021. “Un canto a la resiliencia. Recensión al libro de José María Merino, Noticias del Antropoceno.” *Actualidad Jurídica Ambiental* 113: 1-11.
- BOOKER, M. K. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Westport: Greenwood Press.
- CÁLIZ MONTES, J. 2014. “La metaficción en la configuración de los relatos fantásticos de José María Merino.” en Barbara Greco y Laura Pache (eds.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos xx y xxi*, 277-287. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CARRERA GARRIDO, M. 2018. “El terror en la narrativa breve de José María Merino.” en Ana Casas y Ángeles Encinar (eds.), *El gran fabulador. La obra narrativa de José María Merino*, 151-167. Visor, Madrid.
- CASAS, A., ENCINAR, Á. 2018. “De múltiples realidades”, en Ana Casas y Ángeles Encinar (eds.), *El gran fabulador. La obra narrativa de José María Merino*, 9-12. Madrid: Visor.
- CAMPRA, R. 2001. “Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión.” en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, 153-191. Madrid: Arco/Libros.
- . 2008. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CHANADY, A. B. 1985. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York/London: Garland Publishing.
- ERDAL JORDAN, M. 1998. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana,
- GARCÍA, P. 2013. “El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato ‘Los pala-fitos’ (Ángel Olgoso, 2007).” *Pasavento* I/ 1: 113-124. <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.1.623>
- GARCÍA PONCE, D. 2022. “En un futuro no muy lejano: la ficción distópica en Noticias del Antropoceno de José María Merino.” en R. Fernández Sánchez-Alarcos, M. Crego Gómez, J.M. Fernández Vázquez (eds.), *Los dominios del espíritu en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)*, 111-120. Berlin: Peter Lang.
- GREGORI, A. 2019. “Presentación. Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha.” *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 7/2: 7-12. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.634>.
- GÓMEZ DOMINGO, F. M. 2007. “Mímesis y fantasía en *Cuentos del Reino Secreto* de José María Merino.” *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 5: 215-232.
- LÓPEZ-PELLISA, T. 2017. “Las dramaturgas españolas y lo distópico: teatro y ciencia ficción en el siglo XXI.” *Anales de la literatura española contemporánea* 42: 2: 335-367.
- MCHALE, B. 1987. *Postmodernist fiction*, New York, Methuen.
- MERINO, J. M. 1993. “Tres documentos sobre la locura de J.L.B.” en Á. Encinar, A. Percival (eds.), *Cuento español contemporáneo*, 145-153. Madrid: Cátedra.
- . 2021. *Noticias del Antropoceno*. Alfaguara, Madrid.
- NOYARET, N. 2013. “El monstruo en la obra de José María Merino.” *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. I/1: 61-74. <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.1.620>
- PALARDY, D. Q. 2018. *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Cham: Palgrave Macmillan.

- ROAS, D. 2001. “La amenaza de lo fantástico.” en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, 7-44, Madrid: Arco/Libros.
- . 2011. “Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva.” en Elton Honores (ed.), *Lo fantástico en Hispanoamérica*, 263-272. Lima: Cuerpo de la metáfora.
- ROBLEDO VEGA, L. M. 2018. “La ciudad como espacio fantástico en la narrativa de José María Merino.” *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. VI/ 1: 283-304. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.431>
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. 2010. “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 43: 1-11. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>
- SNAUWAERT, E. 2012. “El narrador póstumo: figura innatural e instrumento de lo fantástico.” en: Elton Honores, Gonzalo Portals (eds.), *Actas del coloquio internacional Fines del mundo, Narrativas fantásticas en Hispanoamérica*, 219-230. Lima.
- SOLDEVILA DURANTE, I. 1996. “La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y sus relatos breves.” *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* IX/ 2: 89-106.
- TODOROV, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.

PERCORSI





ALBERTO SPADAFORA

DISPOSITIVI SCHERMICI E FRONTIERE METAVISUALI

Frost di Šarūnas Bartas

ABSTRACT: By considering one of the latest works by the contemporary Lithuanian filmmaker Šarūnas Bartas, this paper aims to show why *Frost* (2017) can be considered an ideal example for research on screenology. More specifically, the article focuses on the way screens, as comprehensive and pervasive visual apparatuses, affect not just *Frost's* visuality but also its own narrative, proposing how screens (be they human faces, rear-view mirrors, YouTube windows, smartphone lenses, found footage or archive pictures) are both visual and metavisual elements in *Frost's* storytelling. The here renamed “directional”, “anthropomorphic”, “convergent”, and “environmental” screens are pointed towards the Ukrainian outpost while turning themselves into border and frontier aesthetic devices that set an ongoing visual trespassing in space and time. Ultimately, the variety of theoretical contributions and the extensive and multi-perspective approaches help to reveal the inevitable denseness of the screen contemporary notion.

KEYWORDS: Šarūnas Bartas; Film Studies; Media Studies; Visual Culture Studies; Screenology.

*Non si tratta solo del fatto che guardiamo il mondo
attraverso gli schermi:
è in gioco il modo in cui guardiamo la vita.
Mirzoeff 2017, 99*

1. Introduzione

A dispetto del vivo interesse riservato dalle studiose e dagli studiosi internazionali, la produzione audiovisiva del cineasta lituano Šarūnas Bartas è raramente indagata dalle colleghe e dai colleghi italiani – oltre a essere del tutto assente dal circuito nazionale della distribuzione cinematografica.¹ La valorizzazione di una delle sue opere più recenti, in

¹ Nonostante ogni singola opera di Šarūnas Bartas sia presentata e premiata nei maggiori festival cinematografici internazionali (Berlino, Cannes, Venezia, Karlovy Vary, Rotterdam), l'intera filmografia del regista lituano – inclusa l'opera scelta come caso di studio – non riceve alcuna distribuzione commerciale in Italia. In merito agli studi internazionali dedicati a Bartas rinviamo ai riferimenti

particolare, consente di individuare in *Frost* (2017) un modello esemplare di indagine per il recente ambito della schermologia e un opportuno osservatorio di studio delle modalità attraverso cui gli schermi contemporanei – apparati di visione “stereoscopica” (Crary 2013), “assemblata” (Casetti 2015; 2013) e “concatenata” (Deleuze 2007) – esibiscono il loro statuto pervasivo, complesso e multiforme.

Innanzitutto, la considerazione visuale di *Frost* offre l’occasione per ricordare, ancora una volta, l’accezione mediale e tecnologica degli schermi nonché la loro evidenza estetica e culturale nella società contemporanea. E se “il cinema è solo una piccola parte del flusso continuo di immagini e suoni che ci raggiunge dai tanti schermi a cui siamo esposti; e questi schermi solo raramente si presentano come schermi cinematografici” (Casetti 2013, 15), anche i molteplici dispositivi schermici esibiti in *Frost* trascendono l’originaria pertinenza scopica del medium filmico e riflettono l’attuale sistema integrato e diffuso della fruizione audiovisiva. D’altronde, prosegue Casetti:

La proliferazione degli schermi porta a una generale trasformazione del loro statuto. L’idea è che essi non siano più delle superfici su cui rivive la realtà, ma piuttosto dei punti di transito di immagini che circolano nel nostro spazio sociale. La loro funzione è captare queste immagini, [...] prima che esse riprendano il loro percorso, operando come snodi di un circuito complesso, costituito da numerosi e differenti punti. (2014, 103)

La “convergenza transmediale” (Jenkins 2014) – ossia la varietà mediale di declinazioni, opportunità, forme e sovrapposizioni dell’elaborazione narrativa – è interpellata apertamente nel racconto audiovisivo di *Frost*, a tal punto che le varie tipologie di schermi presi in considerazione (che chiameremo direzionali, antropomorfi, convergenti e ambientali) diventano protagonisti al contempo visuali e metavisuali dell’opera.

La dimensione visuale – e non più e solo quella testuale – costituisce oggi l’approccio primario con cui esperire e intendere il mondo. Anche in *Frost* lo schermo, che nella proliferazione mediale contemporanea è un elemento sistemico e costitutivo, viene eletto a strumento convergente di conoscenza e di esperienza, per la comprensione e interpretazione delle quali è necessario, ancorché inevitabile, attingere da molteplici disposizioni teoriche interdisciplinari e multidisciplinari. I richiami teorici disseminati nel presente contributo riflettono infatti una metodologia di approccio volutamente ampia e multiprospettica, la cui polifonia di voci concorre a far emergere la densità del concetto di schermo. Innanzitutto, è bene precisare che si adotta qui la nozione di

bibliografici menzionati man mano nelle note successive. Relativamente al contesto italiano segnaliamo invece Paganelli 2008 e 2007. Sempre Paganelli, va ricordato, cura la rassegna *Viaggio in Lituania. Sharunas Bartas e Jonas Mekas* (Torino, 11-15 maggio 2007) in occasione della XX Fiera Internazionale del Libro – all’interno della quale la Lituania è il Paese ospite.

schermo quale dispositivo “epistemologico, [...] situazionale [...] e tecnologico” (Eugeni 2017, 13) da intendersi come

uno schema, un gioco dinamico di relazioni che articolano discorsi e pratiche connettendoli vicendevolmente; schema che va ricavato a partire da una descrizione che lega tre termini: lo spettatore, il macchinario, la rappresentazione. Spetta al ricercatore [...] definirli e comprenderli nelle loro reciproche relazioni. (Albera e Tortajada 2017, 346)²

2. L'opera, l'autore, il coautore

Šerkšnas (2017)³ è il decimo lungometraggio del cineasta lituano Šarūnas Bartas. Presentato in anteprima nella sezione “Quinzaine des Réalisateurs” della 70^a edizione del Festival di Cannes e premiato per la miglior regia al Festival di Minsk, il film segue le vicende del giovane Rokas (Mantas Jančiauskas) che, insieme alla compagna Inga (Lyja Maknaviciute), si offre volontario per guidare da Vilnius a Kyiv un carico di aiuti umanitari da destinare ai soldati dell'esercito regolare ucraino impegnato ad arginare il conflitto separatista nella regione del Donbass. Dopo l'incontro con alcuni corrispondenti internazionali di guerra in un albergo di Dnipro, i due giovani superano il confine polacco-ucraino grazie all'aiuto del giornalista Andrei (Andrzej Chyra). Appresa la notizia che le milizie a cui consegnare le scorte hanno lasciato Kyiv e si sono spostate più a est, Rokas e Inga decidono di inoltrarsi col furgone nella provincia di Doneck, avamposto del teatro di guerra [Fig. 1].⁴

Formatosi presso l'Istituto Statale di Cinematografia VGIK di Mosca,⁵ Šarūnas Bartas (classe 1964) è fin dagli esordi nei primi anni Novanta del Novecento l'esponente di punta della cinematografia lituana, fondatore di Studija Kinema a Vilnius nel 1989 (la prima casa di produzione cinematografica indipendente in Lituania) e autore di radicale modernità nel cinema europeo contemporaneo.⁶

² Si veda anche Simonigh 2020, 28.

³ *Šerkšnas*, letteralmente “brina”, è distribuito col titolo internazionale *Frost*. È a quest'ultimo a cui si fa riferimento nel presente saggio.

⁴ La rielaborazione grafica è nostra.

⁵ Fondato nel 1919 da Lev V. Kulešov e Vladimir Gardin, l'Istituto è inscindibilmente legato alla storia del cinema sovietico e al destino delle sue teorizzazioni e applicazioni: qui Aleksandra Chochlova (compagna di Kulešov) organizza lezioni di recitazione, dal 1932 al 1935 Sergej M. Ejzenštejn è titolare dei corsi di regia, il suo operatore Eduárd Tissé insegna fotografia cinematografica e nel 1931 Nikolaj Lebedev inaugura la prima facoltà di Filmologia. Tra gli allievi dell'Istituto si ricordano Andrej Tarkovskij, Aleksandr Sokurov, Larisa Šepit'ko, Kira Muratova, Nikita Michalkov e suo fratello Andrej Končalovskij. Nel 2008 l'Istituto è ribattezzato Università Statale Pan-russa di Cinematografia.

⁶ Per una trattazione critica delle opere di Šarūnas Bartas si rimanda in particolare alla studiosa dell'Università di Vilnius Šukaitytė 2015, 2012 e a Brašiškis 2015. Si segnala inoltre Bonamy 2016,

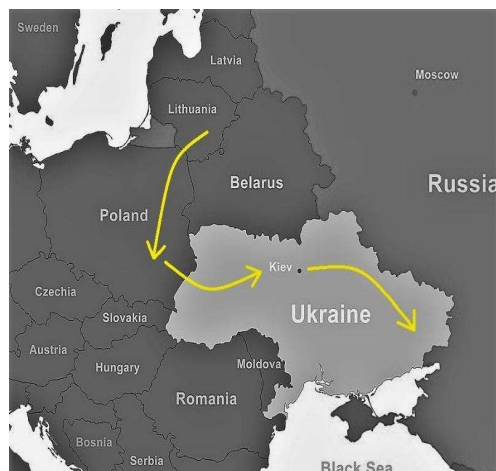


Figura 1

Regista, produttore, sceneggiatore e interprete, Bartas è a lungo anche autore della fotografia dei suoi film – a eccezione dei primi due lavori *Trys dienos* (Tre giorni, 1991) e *Koridorius* (Corridoio, 1995), in cui la macchina da presa è affidata rispettivamente a Vladas Naudžius e a Rimvydas Leipus.⁷ Negli ultimi dieci anni Bartas inaugura una nuova stagione della sua carriera, in cui lo scostamento stilistico dalla durezza dello sguardo degli anni Novanta e dei primi anni Zero comporta una distensione filmica e una scrittura più consistente e pronunciata.⁸

In *Frost* – opera ampiamente ascrivibile alla seconda stagione del cineasta lituano – Bartas delega la fotografia cinematografica al giovane autore Eitvydas Doškus, al suo fianco già nel precedente *Ramybė mūsų sapnuose* (Pace nei nostri sogni, 2015) e nel successivo *Sutemose* (Al crepuscolo, 2020). Diplomato nel 2010 alla LMTA – Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija di Vilnius, dal 2013 Eitvydas Doškus è membro della Lithuanian Association of Cinematographers (L.A.C.).

Insieme, Bartas & Doškus adottano in *Frost* strategie visuali in cui gli schermi accentuano le tensioni spaziali e culturali e divengono mappe della visualità con le quali orientarsi al tempo stesso verso l'avamposto ucraino – oggi drammaticamente così

curatela pubblicata in occasione della retrospettiva dedicata al cineasta lituano dal Centre Pompidou (Parigi, 5 febbraio - 6 marzo 2016) e contenente, tra gli altri, contributi di Claire Denis (31-36), Antoine Barraud (37-48), Leos Carax (49-54) e Michelangelo Frammartino (79-90).

⁷ I titoli per cui Bartas cura anche la fotografia cinematografica sono *Mūsų nedaug* (Pochi di noi, 1996), *Namai* (Casa, 1997), *Laisvė* (Libertà, 2000), *Septyni nematomi žmonės* (Sette persone invisibili, 2005), *Eurazijos aborigenas* (Aborigeni eurasiatici, 2010).

⁸ Scrive Romney (2017) dopo aver assistito alla proiezione di *Frost* a Cannes: “[Bartas’] recent works [...] have seen him attempting to redefine his signature.”

attuale – e verso le frontiere mobili della conoscenza e della comprensione, di sé e del mondo.

3. Schermi direzionali

In linea con l'intera filmografia *on the road* di Bartas, i protagonisti di *Frost* sono personaggi erranti nel tempo e nello spazio, testimoni irrequieti di una ricerca di movimento e sconfinamento. Al sentimento europeo del viaggio (derivante dal *Wanderung* germanico) si aggiunge una questione nomadica specificamente ancorata alle frontiere umane e geografiche del post-comunismo. Dopotutto, il cinema di Bartas è direttamente riconducibile al dato storico che vede la Lituania diventare nel 1990 il primo Paese a dichiarare l'indipendenza dall'allora Unione Sovietica, originandone il collasso (Mekas 2019).⁹ Per tale motivo “Bartas’s protagonists are nomads [...] wandering from one space of temporary-residence to another [...], in different post-communist nations healing historical traumas, grappling with the issue of the post-1989 identity” (Šukaitytė 2012, 126,132,133). La questione della frontiera è da intendersi dunque anche come orizzonte di direzione: e se in riferimento al *road movie* come canone cinematografico Dargis (1991) coniuga l'espressione “The roads define [...] the last true frontier” (16), in *Frost* il tema della frontiera si dipana non solo come genere narrativo europeo ma anche come prassi di esibizioni schermiche.¹⁰

In viaggio da Vilnius all'Ucraina orientale, la troupe del film percorre – come i personaggi della finzione – oltre 1800 chilometri in più di tre mesi di riprese, nel corso dei quali Bartas & Doškus posizionano la macchina da presa sul cofano anteriore del furgone (creando una sorta di soggettiva meccanica del veicolo) o in corrispondenza del parabrezza o del cruscotto (creando una sorta di soggettiva di Rokas e Inga). Il vetro del parabrezza, in particolare, diviene, per analogia, uno schermo direzionale all'interno della mappa delle frontiere visuali dei dispositivi schermici, laddove il tergicristallo invece, costantemente azionato, ne risalta la consistenza materica e aptica. Lo schermo direzionale, di fatto restituito da una cinepresa sempre perpendicolare alla linea dell'orizzonte transnazionale, ‘direziona’ e ‘scherma’ l'incognita e lo spaesamento del personaggio-spettatore in viaggio, visualizza l'incedere progressivo del movimento in

⁹ Tra il 1989 e il 1991 il cineasta lituano naturalizzato statunitense Jonas Mekas filma con la sua videocamera i notiziari televisivi americani che documentano la progressiva indipendenza delle repubbliche baltiche e il crollo dell'Unione Sovietica. Da questo monumentale lavoro di registrazione e trascrizione nasce il citato volume testuale-visuale.

¹⁰ Si rimanda a Mazierska e Rascaroli 2006 per un'indagine sulle forme estetiche europee del genere cinematografico statunitense alla luce delle crisi nazionali, nomadiche e migratorie successive la caduta del muro di Berlino.

avanti e accentua, complici le dissolvenze incrociate, il graduale avvicinamento fisico e visuale alla meta. Attraverso le autostrade della Lituania, le corsie battute dalla pioggia in Polonia, le lande innevate in Ucraina, Bartas & Doškus rimangono fedeli al senso wendersiano del viaggio, inteso anche come mo(vi)mento di visione. Se il cineasta tedesco sostiene infatti che “viaggiare è per definizione sia un avvicinamento che un allontanamento [...] dopo aver preso le distanze per vedere meglio, o semplicemente per poter vedere” (Wenders 2022, 59),¹¹ dal canto suo Bartas dichiara:

Some people call it crisis or something else, but it's a war, it's a real war, even though it's not officially declared to be such. [...] It's easy to say who's wrong and who's right when you're far away. That's why our film crew of 30 people travelled to [the Donbas] where everything is in smoke, and the shooting can start any minute. (Romanenko 2017)

Non sorprende dunque che le riprese di *Frost* si siano protratte fin nella provincia di Doneck, a 200-300 metri dal reale avamposto del conflitto ucraino, in aree della regione del Donbass (come Kurakhove, Marinka e Krasnohrivka) coinvolte nella guerra, oggi come nel 2017.

La fenomenologia dei dispositivi collegati all'autoveicolo prosegue, in modo evidente e insistito, con l'esibizione da parte Bartas & Doškus del motivo ricorsivo di oggetti metavisuali. Gli specchi retrovisori centrali e laterali, nello specifico, assumono la natura di schermi della metavisione che mediano, riflettono, duplicano e amplificano nel tempo l'esperienza sensibile della visione dello spazio attraversato. Tali schermi, che filtrano il volto di Rokas alla guida del volante o delle strade man mano percorse, sono restituiti mediante la scelta filmica del dettaglio, che trova largo impiego nella costruzione dei piani di *Frost* e che risponde (come, vedremo, il primo e il primissimo piano) alla medesima volontà di circoscrivere, isolare, rafforzare ed evidenziare il particolare.

4. Schermi antropomorfi

Eliminati i silenzi e alcuni stilemi bartasiani-baziniani (ad esempio la profondità di campo e il piano-sequenza in favore di una grammatica del montaggio), in *Frost* resistono i primi e i primissimi piani che, nella rigorosa alternanza del campo-controcampo, ritmano le verbose conversazioni e i molteplici dialoghi.¹² Prediligendo una tale costruzione dei piani, Bartas & Doškus individuano nel volto umano – inteso anche come

¹¹ La retorica wendersiana di avvicinamento-allontanamento è cristallizzata poi nel titolo dell'opera *In weiter Ferne, so nah!* (*Così lontano così vicino*, 1993).

¹² Ricorda Bartas: “I have made a lot of films without dialogue. [...] It took me 20 years to reach that type of dialogue” (Lemerrier 2015).

superficie antropomorfa¹³ – il dispositivo primario interno alla frastagliata mappa visuale degli schermi. Oltretutto, dichiarando che “when we work with a human face we can see in their eyes and facial expressions what they want to say, sometimes even more” (Lemercier 2015), Bartas attribuisce al volto umano una funzione al tempo stesso contemplativa e rivelatrice e ne rafforza lo statuto teorizzato da Balázs (2002) – secondo cui il volto umano diviene, nella comprensione dell’estetica cinematografica, un paesaggio.

L’inquadratura che apre il film (un campo lunghissimo di una via notturna di Vilnius) è il solo piano d’ambiente nell’economia visuale della sequenza iniziale: Eitvydas Doškus ricorre infatti al mero avvicendamento dei primi piani dei personaggi per inquadrare la narrazione dell’incontro tra Rokas e l’amico che gli chiede il favore di trasportare un furgone a Kyiv. Nella sequenza in cui Rokas e Inga conoscono Andrei e alcuni corrispondenti di guerra nel lussuoso hotel polacco, Doškus & Bartas rendono del tutto marginali i totali e i piani d’ambiente e persistono nei continui primi piani degli interlocutori – accentuando l’arrogante confusione ideologica espressa dai giornalisti. Soprattutto, la lunga e rilevante sequenza di undici minuti nella regione del Donbass – in cui Rokas e Inga ascoltano i resoconti di due combattenti ucraini incaricati di raccogliere i cadaveri – è risolta mediante la specificità del primo e del primissimo piano: un tempo Bartas avrebbe restituito la visualità della scena con un crudo e impietoso piano-sequenza, laddove ora sceglie di frapporre quadri ravvicinati di Rokas, deciso a capire le ragioni di una guerra di cui in realtà non conosce nulla, e dei due miliziani. E se il primo piano risponde a una precisa ricerca estetica da parte di Doškus & Bartas, la logica serrata del campo-controcampo mantiene la distanza fisica dei personaggi nella scena, filmicamente isolati in piani che negano ma al contempo auspicano un (im)possibile contatto.

Sostendo che “our souls are very close but we are all very isolated [...]. By showing these pieces of life of certain people, we can take a step back, we can just feel that we are close to them and feel less alone” (Lemercier 2015), Bartas evoca oltretutto il pensiero di Emmanuel Lévinas sull’epifania etica del volto: secondo il filosofo francese di origine – non a caso – lituana, il volto rappresenta infatti il luogo della responsabilità che non si svela ma si esprime (Lévinas 2010, 65), così come la distanza che separa le persone, sebbene non colmabile, delinea una possibilità di apertura e di ricerca verso l’Altro (Lévinas 2010, 103-106).

¹³ D’altronde, ricorda Bruno (2016), il volto contribuisce etimologicamente a quel concetto di superficie [*super* e *facies*] che si configura come interfaccia di separazione e di connessione tra spazi corporei. Ed è proprio il corpo, nella genealogia e nell’ancor più significativa antropologia delle esperienze schermiche, a incarnare la funzione originaria del cosiddetto “archi-schermo” (Carbone 2016).

5. Schermi convergenti

I dispositivi schermici mostrati in *Frost* moltiplicano e sovrappongono le frontiere visuali: palesando la convergenza transmediale del sistema audiovisivo,¹⁴ Bartas & Doškus manifestano infatti anche la volontà di indagare lo statuto intermediale dell'immagine e di interrogare le sue inferenze e fruizioni.

Dopo aver accettato la proposta dell'amico, Rokas utilizza Internet per documentarsi sul Paese dove condurrà il furgone. Digitato "Kiev Maidan 2014" su YouTube, il ragazzo visiona alcune riprese di repertorio della rivoluzione ucraina.¹⁵ Nel momento in cui Rokas sceglie la modalità "schermo intero", il filmato diegetico osservato sul monitor del computer cambia statuto e diviene sequenza filmica. Bartas & Doškus traspongono dunque la materia documentale caricata in rete nel flusso audiovisivo e narrativo di *Frost*, potenziando il coinvolgimento dello spettatore. Analogamente, le fotografie osservate dalla giornalista francese (Vanessa Paradis) nell'hotel polacco appaiono dapprima sullo schermo diegetico del suo computer e poi rilocate come sequenza di montaggio, venendo mostrate allo spettatore come successione di diapositive di luoghi e abitanti dell'Ucraina orientale.

Inserendosi con prepotenza, i filmati di repertorio e gli scatti fotografici contendono così lo spazio filmico e lo sospendono. E lo spettatore, dapprima testimone dell'ocularizzazione "interna" di Rokas e della giornalista francese e poi soggetto dell'ocularizzazione "zero", è interpellato in maniera diretta nel regime scopico, tramite schermi convergenti che lo calano nella notte di Kyiv tra le barricate in fiamme e il lancio di molotov.¹⁶

La contaminazione tra dispositivi e paradigmi visuali aggreganti si manifesta anche quando Rokas, giunto nella provincia di Doneck, in più occasioni scende dal furgone e con la fotocamera del cellulare cattura immagini e filmati della distruzione circostante: in

¹⁴ Si ricorda che la "convergenza" rinvia a una disposizione orizzontale del sistema dei media e intende il raccordo dialogico tra media tradizionali e nuovi media come pratica culturale, integrata e partecipativa. Per una riflessione audiovisiva sulla teoria jenkinsiana rimandiamo, tra gli altri, a Zecca 2012.

¹⁵ La rivoluzione ucraina del 2014 nasce in opposizione alla firma di alcuni trattati tra l'allora presidente dell'Ucraina Viktor Janukovich e la Russia, invece dei previsti accordi con l'Unione Europea. Culminati nel febbraio 2014, gli scontri in Majdan Nezaležnosti [piazza dell'Indipendenza] tra la polizia e le decine di migliaia di manifestanti civili e paramilitari causano centinaia di vittime – tra la fuga di Janukovich, la caduta del governo e la liberazione di Julija Tymošenko. La guerra civile dentro cui si trovano immersi i personaggi di *Frost* è la conseguenza diretta della rivoluzione del 2014. D'altronde, la drammatica invasione russa dell'Ucraina nel febbraio 2022 vede ancora una volta impegnata, scrive Travan, "la Lituania, che fornisce all'esercito ucraino centinaia di jammers contro i droni russi killer" (2022, 22-23).

¹⁶ Si ricorda che l'ocularizzazione (descritta da François Jost nell'ambito della narratologia filmica) è un prestito concettuale della focalizzazione (teorizzata da Gérard Genette nel campo della narratologia letteraria). Si rimanda rispettivamente a Jost 1987a, 1987b e a Genette 2006.

questo caso, dunque, Rokas utilizza gli schermi per avvicinarsi alla realtà e incanalare l'urgenza baziniana di documentarla. Nel caso specifico, infatti, tali sequenze metavisuali esibiscono atti diegetici di registrazione filmica e fotografica ed evocano quel "complesso della mummia" (Bazin 1999, 3) che allude alla necessità da parte dell'essere umano di produrre e custodire tracce del mondo.

6. Schermi ambientali

Due sequenze in *Frost* rivelano infine come Šarūnas Bartas & Eitvydas Doškus pieghino l'immagine dell'ambiente circostante fino all'astrazione. Dapprima, lungo la strada percorsa ad alta velocità dal furgone, la ripresa accelerata dei rami degli alberi spogli deforma la loro immagine sempre più indistinta, fino a svincolarla – apparentemente – dalla sua referenzialità. Lo schermo direzionale (il finestrino laterale del furgone) attraverso cui è effettuata la ripresa filmica diviene uno schermo ambientale che restituisce un prolungato segmento filmico della natura circostante, in cui il figurativismo cede al grafismo astratto e il cinema cede alla videografica. Bartas & Doškus elaborano così uno "schermo-ambiente", ossia un dispositivo che, per dirla con Simondon (2014), genera ambienti associati e nuove forme di relazione. L'ultima inquadratura del film ritrae Rokas colpito a morte dai cecchini ucraini separatisti e disteso nei campi sporchi di neve. Similmente, la prolungata ripresa a salire del drone, autentico dispositivo schermico di ricognizione ambientale, rende sempre più irriconoscibile e informe il corpo esanime del ragazzo, inghiottito nell'oblio del paesaggio circostante. Il giovane corpo senza vita è colto attraverso un'inquadratura *en plongée*, in cui lo schermo ambientale si allontana progressivamente da Rokas per abbandonarlo nel paesaggio (in)contaminato della regione del Donbass.

Restituendo l'esperienza estetica umana attraverso schermi ambientali calati nella natura circostante, Bartas & Doškus avvalorano non solo le disposizioni teoriche di Ejzenštejn (2003), secondo cui l'opera d'arte si omologa a leggi strutturali proprie dei fenomeni organici (5-43), e di Youngblood (2013), che riflette sull'artista-ecologo e sul processo artistico calato nell'ecosistema (283-287), ma anche di Éric Rohmer. Per il successore di Bazin a capo della redazione dei *Cahiers du cinéma*, infatti, la natura annovera "l'immagine [...] dei grandi sentimenti umani" (Rohmer 1991, 100) ed è il referente ultimo del cinema in quanto arte.

7. Conclusioni

Valorizzando l'opera di un cineasta europeo contraddistinto da una moderna radicalità nel panorama audiovisivo contemporaneo, l'analisi visuale di *Frost* ha permesso di elaborare una riflessione che oltrepassa l'ambito dei Film Studies e, nel solco di un approccio interdisciplinare e transdisciplinare, apre in senso dialogico agli opportuni campi d'indagine dei Media Studies e dei Visual Culture Studies. Bartas & Doškus esibiscono una complessa e suggestiva contaminazione tra dispositivi schermici aggreganti e convergenti, variamente intesi e disposti. Proprio gli schermi (siano essi volti umani, parabrezza, specchi retrovisori, finestre YouTube, fotocamere di telefoni cellulari, astrazioni di riprese col drone o sequenze di montaggio di filmati di repertorio e di scatti fotografici d'archivio) tematizzano il ricco statuto visuale di *Frost* fino a concettualizzarlo. E proprio gli schermi, si è visto, permettono a Bartas & Doškus di accentuare le tensioni spaziali, culturali, sociali e ambientali alla base della narrativa audiovisiva rivolta verso l'avamposto ucraino – ancora oggi drammaticamente così attuale.

Frost diviene dunque un caso di studio esemplare che aiuta a esplorare la pervasività contemporanea dello schermo, inteso come oggetto tecnico ed estetico multiplo, multiforme, variamente declinato, intrinsecamente stratificato e capace di porsi al crocevia della realtà osservata, vissuta ed esperita.

La trattazione degli schermi fin qui esposta non ignora né la schermologia – il campo di studi inaugurato da Huhtamo (2014) che intende gli schermi quali superfici capaci di sostanziare ponti intermediali per lo scambio di informazioni tra culture, volti e immagini – né l'archeologia dello schermo, le cui ricerche condotte da Carbone (2016) individuano, attraverso il concetto di "archi-schermo", temi e variazioni dello schermo contemporaneo. Inserendosi in una più ampia speculazione esplorativa, il presente contributo preferisce però incanalare la forza metaforica della lezione di Ortoleva (2022), secondo il quale il dispositivo schermico è anche una "linea di confine" (359) e una "frontiera" (360):

Si pensi alla personalizzazione dello schermo [...], che ha fatto del display non solo un'appendice del soggetto, ma un terreno di confronto: tra il sé e il mondo, tra diverse possibili e compresenti forme di comunicazioni [...]. È proprio pensando i media come frontiera della persona, del sociale, del rapporto tra l'umano e la tecnica, che possiamo leggerci alcune delle tendenze più profonde del nostro tempo. (359-360)

I dispositivi su cui si è ragionato sono infatti espressione, al tempo stesso, di linea di confine e di frontiera. Eppure, le separazioni, le demarcazioni e le distinzioni apportate dal suddetto elenco di schermi sono colme di giustapposizioni e sovrapposizioni. Per tale ragione, a nostro avviso i dispositivi schermici, di confine e di frontiera, si dissolvono in realtà in veri e propri sconfinamenti visuali, ossia in slittamenti progressivi dell'immagine

nello spazio e nel tempo, costantemente mobili e mutabili, sempre tesi verso l'orizzonte del mondo tecnologico, estetico e culturale. Nell'ambiente mediale esibito in *Frost*, i dispositivi schermici sono confini che al tempo stesso originano, alimentano, annullano e riposizionano le frontiere visuali.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERA, F., TORTAJADA, M. 2017 [2011]. "Il dispositivo non esiste!" Trad. it. di F. Cavaletti. In A. D'Ajola, R. Eugeni (eds.). *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, 327-350. Milano: Raffaello Cortina.
- BALÁZS, B. 2002 [1924-30]. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. Trad. it. di F. Di Giammatteo e G. Di Giammatteo. Torino: Einaudi.
- BAZIN, A. 1999 [1958-62]. *Che cosa è il cinema?* Trad. it. di A. Aprà. Milano: Garzanti.
- BONAMY, R. (ed.). 2016. *Sharunas Bartas ou les hautes solitudes*. Saint-Vincent-de-Mercuze: De L'Incidence Éditeur.
- BRASISKIS, L. 2015. "Šarūnas Bartas: The Philosopher of Lithuanian Cinema". In A. Kancerevičiūtė (ed.). *Lithuanian Cinema*, 54-58. Vilnius: Lithuanian Film Center.
- BRUNO, G. 2016 [2014]. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*. Milano: Johan & Levi.
- CARBONE, M. 2016. *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*. Milano: Raffaello Cortina.
- CASSETTI, F. 2015. *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*. Milano: Bompiani.
- . 2014. "Che cosa è uno schermo, oggi?" *Rivista di estetica* 55: 103-121.
- . 2013. "La questione del dispositivo." *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni* 20: 9-38.
- CRARY, J. 2013 [1990]. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*. Trad. it. di L. Acquarelli. Torino: Einaudi.
- DARGIS, M. 1991. "Roads to Freedom." *Sight and Sound* 3:16-18.
- DELEUZE, G. 2007 [1989]. *Che cos'è un dispositivo?* Trad. it. di A. Moscati. Napoli: Cronopio.
- EJZENŠTEJN, S.M. 2003 [1964]. *La natura non indifferente*. Trad. it. di G. Kraiski. Venezia: Marsilio.
- EUGENI, R. 2017. "Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media." In J.-L. Baudry. *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, 5-43. Brescia: La Scuola.
- GENETTE, G. 2006 [1972]. *Figure III. Discorso del racconto*. Trad. it. di L. Zecchi. Torino: Einaudi.
- HUHTAMO, E. 2014 [2004]. *Elementi di schermologia. Verso un'archeologia dello schermo*. Trad. it. di R. Terrosi. Pompei: Kaiak Edizioni.
- JENKINS, H. 2014 [2006]. *Cultura convergente*. Trad. it. di V. Susca e M. Papacchioli. Milano: Apogeo.
- JOST, F. 1987a. *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- . 1987b. "Narrazione (i): al di qua e al di là." In L. Cuccu, A. Sainati (eds.). *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, 179-208. Napoli: ESI Edizioni Scientifiche Italiane.
- LEMERCIER, F. 2015. "Sharunas Bartas: 'Speaking Straight from the Soul'." *Cineuropa*. <<https://cineuropa.org/en/interview/293127/>> [ultimo accesso 28/11/2023].
- LÉVINAS, E. 2010 [1961]. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*. Trad. it. di A. Dell'Asta. Milano: Jaca Book.
- MEKAS, J. 2019. *Transcript 04 44' 14". Lithuania and the Collapse of URSS*. Milano: Humboldt Books.

- MAZIERSKA, E., RASCAROLI, L. 2006. *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower Press.
- MIRZOEFF, N. 2017 [2016]. *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*. Trad. it. di R. Rizzo. Milano: Johan & Levi.
- ORTOLEVA, P. 2022. *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*. Milano: il Saggiatore.
- PAGANELLI, G. (ed.). 2008. *Una diagonale baltica. Cinquant'anni di documentario in Estonia, Lettonia e Lituania*. Firenze: Protagon Edizioni.
- . (ed.). 2007. "Microcosmi sonori visionari. Il cinema di Sharunas Bartas." *Filmcritica* 574: 193-199.
- ROHMER, É. 1991 [1984]. *Il gusto della bellezza*. Trad. it. di C. Bragaglia. Parma: Pratiche.
- ROMANENKO, M. 2017. "Film about Russia's War in Ukraine Receives Standing Ovation in Cannes." *Kyiv Post*. <<https://www.kyivpost.com/lifestyle/film-russias-war-ukraine-receives-standing-ovation-cannes.html>> [ultimo accesso 28/11/2023].
- ROMNEY, J. (2017). "Frost: Cannes Review." *Screen Daily*. <<https://www.screendaily.com/reviews/frost-cannes-review/5118411.article>> [ultimo accesso 28/11/2023].
- SIMONDON, G. 2014 [1982]. *Sulla tecno-estetica*. Trad. it. di E. Binda. Milano-Udine: Mimesis.
- SIMONIGH, C. 2020. *Il sistema audiovisivo. Tra estetica e complessità*. Milano: Meltemi.
- ŠUKAITYTĖ, R. 2015. "The Apparitions of a Day Gone by and the Status of the Present in the Films of Šarūnas Bartas." In D. Desser, J. Falkowska, L. Giukin (eds.). *Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives*, 107-120. Lanham: Lexington Books.
- ŠUKAITYTĖ, R. 2012. "The Drift Along a Traumatic Past in the Cinematic Worlds of Šarūnas Bartas." *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 21/3-4: 122-133.
- TRAVAN, R. 2022. "Il fronte del Donbass." *La Stampa* 25/01/2022: 22-23.
- WENDERS, W. 2022 [1992]. *L'atto del vedere*. Trad. it. di R. Menin. Milano: Meltemi.
- YOUNGBLOOD, G. 2013 [1970]. *Expanded Cinema*. Trad. it. di S. Fadda. Bologna: Clueb.
- ZECCA, F. (ed.). 2012. *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*. Milano-Udine: Mimesis.



CARLO CACCIA

DALLA STORIA AL MITO, DALLA PARODIA ALL'ANTIUTOPIA

*La fantascienza di Karel Čapek e di Aleksej Tolstoj*¹

ABSTRACT: 1922 was the year of publication of two important science-fiction novels: Karel Čapek's *Továrna na absolutno* (*The Absolute at Large*) and Aleksej Tolstoj's *Aëlița*. The paper aims to propose an analysis of these two examples of middlebrow literature to highlight the relationships between History, Myth, parody, and anti-utopia.

KEYWORDS: Karel Čapek; Aleksej Tolstoj; Science-Fiction; Popular Literature; Myth; History; Antiutopia; Parody.

Introduzione. Guerre planetarie e viaggi marziano-atlantidei

Tra il 19 settembre 1921 e il 20 aprile 1922, lo scrittore ceco Karel Čapek, reduce dal successo nazionale (e da lì a poco mondiale) dell'opera drammaturgica *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robots* 1920), pubblica a puntate sul quotidiano "Lidové noviny" la sua prima prosa lunga: *Továrna na absolutno. Román fejeton* (*La fabbrica dell'assoluto. Romanzo-feuilleton*). In questo romanzo, l'autore immagina con toni satirici le ripercussioni causate da un particolare gas prodotto come 'scarto' da un avveniristico carburatore: l'Assoluto.² Questo gas è la manifestazione di un'essenza Divina pura, invisibile e muta, la quale ha la capacità di risvegliare, in chi la inala, un inebriante sentimento religioso. L'Assoluto čapekiano è una sostanza complessa in quanto ambivalente: da una parte, oltre che scarto di un processo industriale che arricchisce economicamente, è un bene che, utopisticamente, spiritualizza le anime portandole, anche nel quotidiano, a compiere miracoli e gesti di altruismo disinteressato; dall'altra è un male, perché destinato, sulla lunga distanza, a suscitare il fanatismo religioso inasprendo i conflitti tra le diverse

¹ Ringrazio la Professoressa Stefania Sini e il Dottor Michail Talalay per la traduzione dei passi in lingua russa. A eccezione delle citazioni tratte dall'ultima traduzione italiana di *Aëlița* (2019), ci avvarremo della traslitterazione scientifica adottata in Italia.

² L'Assoluto čapekiano è un rimando manifesto all'*absolu* al centro delle ricerche chimico-alchemiche di Balthazar Claës, protagonista del romanzo *La recherche de l'absolu* (1834) di Honoré de Balzac.

confessioni. Uno degli eventi salienti di *Továrna na absolutno* – che orienta la sua dissacrante satira contro molteplici bersagli (l'iperproduzione capitalista, le corrotte classi dirigenti borghesi, la religiosità istituzionale) – è rappresentato dallo scoppio di una planetaria e anarchica guerra Santa: la “Guerra più Grande” (“*Největší Válka*”). Pur avvolta da un tono giocoso e carnevalesco, la globale guerra di religione immaginata da Čapek presenta motivi di somiglianza con tutti quei conflitti che nei secoli hanno coinvolto la civiltà europea: le Guerre Alessandrine, la Guerra dei Trent'anni, le Guerre Napoleoniche e, certamente, la Prima Guerra Mondiale.

Tra il 1922 e il 1923 esce a puntate per la rivista “*Krasnaja nov*” il romanzo *Aèlita* di Aleksej Nikolaevič Tolstoj.³ Nell'opera si narra il viaggio avventuroso di due *homines novi* sovietici, l'ingegnere Los' e il veterano Gusev, sul pianeta Marte. I due protagonisti, partiti con lo scopo di sovietizzare la terra aliena, si ritrovano a interagire con umanoidi evoluti dalla pelle blu, discendenti dal mitologico popolo della città perduta di Atlantide. Centrali per ricostruire lo sfondo storico-mitologico del popolo marziano-neoatlantideo sono due lunghi racconti intradiegetici cantati dalla sensuale aliena Aèlita a Los'.

Grazie a questi due racconti, il lettore scopre che la società marziana-neoatlantidea vive in un irreversibile stato di decadenza speculare a quello che costrinse i suoi antenati a lasciare la Terra. Oltre a ciò, la corruzione morale dell'aristocrazia marziana, che impedirà la sovietizzazione del Pianeta Rosso, appare analoga a quella di numerose altre culture umane nel corso dei secoli e a quella aristocratico-borghese contemporanea di Tolstoj durante la Prima Guerra Mondiale, la Rivoluzione d'Ottobre e la Guerra Civile Russa.

Il presente contributo intende proporre un'analisi di questi due classici della letteratura fantascientifica popolare per far emergere il modo con cui entrambe le opere rappresentano artisticamente in chiave parodico-allegorica ed antiutopica la Storia europea.⁴

Esamineremo nell'ordine il testo di Čapek e poi quello di Tolstoj, soffermandoci su alcuni elementi narratologici caratteristici e giungendo a individuare le “dominanti” formali del sistema figurale delle due opere: l'intonazione del narratore particolarmente evidente nella cronaca frammentaria e frenetica della “Guerra più Grande”; la densità figurale dell'immaginario presente nei racconti mitici sulle origini atlantidee della civiltà

³ Ricordiamo che *Aèlita* subisce importanti variazioni tra il 1935 e il 1938. Per un esame delle differenze tra le diverse edizioni di *Aèlita*, cfr. Vassena 2014. Si farà qui riferimento alla versione finale degli anni Trenta disponibile in traduzione italiana.

⁴ Non essendo la relazione tra i due scrittori oggetto della nostra analisi, ci limitiamo a segnalare soltanto un interessante incrocio biografico tra Čapek e Tolstoj. Nel 1924 lo scrittore russo propose al pubblico del BDT (*Bol'šoj dramatičeskij teatr*) di Leningrado un adattamento dell'opera čapekiana *R.U.R.* intitolata *Bunt mašin*. Sebbene affermasse di aver ripreso solo il tema della rivolta dei robot dal testo drammaturgico dello scrittore ceco, Tolstoj fu accusato di plagio. Sul rifacimento di *R.U.R.* di Tolstoj, cfr. Harkins 1960.

marziana.⁵ Queste differenti dominanti permettono di mettere a fuoco il differente pluristilismo che orienta assiologicamente il cronotopo antiutopico dei due romanzi. Nelle conclusioni, osserveremo come le narrazioni esaminate, pur ascrivibili a un sottogenere della letteratura popolare, mostrano di entrare in sintonia, a livello tanto della *Weltanschauung* quanto dei dispositivi testuali, con le poetiche moderniste degli anni Venti che problematizzano la perdita della totalità Storica.

L'ambivalente Assoluto: dalla Storia all'antiutopia

La *Fabbrica dell'assoluto* riprende in maniera esplicita un *topos* della letteratura fantascientifica (e fantastica): la nube magica. Giuseppe Dierna, traduttore e curatore dell'ultima edizione italiana dell'opera di Čapek,⁶ dopo un'attenta rassegna delle nubi narrate nella *science fiction* di tardo Ottocento e inizio Novecento – che comprende opere come *La fine del mondo* (1894) di Camille Flammarion, *Nube purpurea* (1901) di Matthew P. Shiel e *Nei giorni della cometa* (1906) di H.G. Wells – si concentra in particolare sul riuso di questa particolare immagine all'indomani della Prima Guerra Mondiale, citando la satira *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1922) di Karl Kraus, i drammi espressionisti *Gas I* (1918) e *Gas II* (1920) di Georg Kaiser e il romanzo picaresco *Iprite* (1923) di Viktor Šklovskij e Vsevolod Ivanov (Dierna 2020, 7-21). A differenza della maggior parte dei modelli *science-fiction*, satirici e espressionisti, nel romanzo dello scrittore boemo il *topos* della nube magica viene decostruito: l'Assoluto čapekiano non è infatti solo una nube tossica dagli effetti apocalittici, ma è una sostanza ambivalente che rinnova un'ingenua spiritualità religiosa tra le persone comuni.⁷ Se da un lato il carattere divino dell'Assoluto è una materia di scarto, quindi, nell'ottica del profitto economico capitalista, inutile,⁸ dall'altro esso ha poteri ben più straordinari (e metafisici) rispetto alla meraviglia tecnologica del carburatore. In virtù sia della diffusione globale del macchinario dettata dalla logica del profitto capitalista sia delle preesistenti e decadenti religioni istituzionalizzate, il gas prodigioso si rivelerà come il reagente di eventi straordinari che condurranno l'umanità nel baratro di una planetaria e grottesca Guerra di religione.

⁵ Sul concetto di dominante, sviluppato dai Formalisti Russi, rimandiamo ai lavori di Stefania Sini (2010; 2018, 63-86).

⁶ Per i passi čapekiani qui citati e commentati ci avvaliamo della traduzione di Giuseppe Dierna.

⁷ Sulla valorizzazione letteraria delle immagini ambivalenti della materia, cfr. Bachelard 1948, 77-78 e 112-113.

⁸ Sul tema dello scarto, cfr. Orlando 1994 [1993], 17, 20, *passim*; Thompson 2017 [1979].

Il 'personaggio' dell'Assoluto permette allora di individuare come protagonisti del romanzo non tanto eroi-individui quanto folle umane contagiate dal gas di scarto.⁹ Infatti, la trama dell'opera risulta articolata in quattro fasi che, legate da nessi causa-effetto e poste in un ordine logico-cronologico senza particolari anacronie, sono tutte accomunate dall'influenza dell'Assoluto sulle masse:

- 1) Comparsa di un oggetto magico (il carburatore produttore del gas tossico invisibile);
- 2) Cattivo uso legato all'oggetto magico (diffusione planetaria e inasprimento dei conflitti confessionali);
- 3) Conflitto provocato dall'oggetto magico;
- 4) Ristabilimento della normalità.

In tale ordinata successione si rileva una correlazione tra velocità narrativa e tasso di figuratività: prima dello scoppio della guerra, il tempo del racconto è maggiore del tempo della storia e la rappresentazione di eventi straordinari è moderata e dilatata; con l'avanzare della trama, il ritmo romanzesco si fa più serrato e il contenuto sempre più denso e iperbolico. Nel capitolo XXV, per esempio, Čapek usa in maniera continuata la figura dell'*adynton*, la quale, facendo saltare i legami storico-culturali e spazio-temporali più verosimili (e stereotipati) nei conflitti storici tra popoli e nazioni e ribaltando il ruolo di colonizzatori e colonizzati, rivela i contenuti allegorici e il cronotopo carnevalesco della "Guerra più Grande":

[Il cronachista] godrebbe invece di più a ritrarre, ad esempio, l'arrivo dei beduini a Ginevra con su indosso i loro bianchi burnùs e le teste dei nemici infilzate sulle loro lance di due metri; o le avventure amorose di qualche soldatino francese nel Tibet e le galoppate dei cosacchi russi nel Sahara, le cavalleresche scaramucce dei *comitadjis* bulgari con i tiratori senegalesi sulle rive dei laghi finlandesi. (Čapek 2020, 194; or. 2022 162)

Una ragione di tale peculiare andamento del rapporto tra velocità e figuratività può risiedere nella genesi problematica dell'opera: Čapek ha dovuto scrivere in tempi celeri la seconda parte di *La fabbrica dell'assoluto* in forma di *fejeton* (da qui il sottotitolo rematico dell'opera *román fejeton*; Pohorský 1982, 464).¹⁰ Il romanzo *La fabbrica dell'assoluto*, specialmente nella seconda parte, potrebbe quindi considerarsi nel suo

⁹ A proposito dell'interesse generale nella cultura del tempo per il comportamento delle folle, ricordiamo per esempio che, nel 1921, un anno prima della pubblicazione integrale del romanzo čapekiano, Sigmund Freud pubblica *Massenpsychologie und Ich-Analyse*.

¹⁰ Il *fejeton*, da intendere nell'accezione codificata dalla cultura letteraria ceca dalla seconda metà dell'Ottocento in avanti (Mella 2014, 23-46), similmente a quello russo degli anni Venti del Novecento (Tynjanov e Kazanskij 1927), è un genere che si colloca sul confine tra la prosa giornalistica e la sua rielaborazione artistica, contraddistinto da temi riguardanti la vita quotidiana, dall'uso di una lingua colloquiale e dal tono leggero tra il serio e il faceto.

complesso come un *collage* di episodi spiritosi saldati dalla tagliente satira alla belligerante e fanatica società europea del primo Novecento.

Tuttavia, oltre alle ragioni estrinseche attinenti alla composizione dell'opera, possiamo osservare un elemento formale dominante in grado di coordinare tanto il rapporto tra velocità e figuralità quanto la 'romanizzazione' del genere *fejeton*: lo statuto intonativo della voce narrante che Jan Mukařovský descrive quale dispositivo regolante l'intera poetica di Čapek.¹¹ Per il critico e teorico strutturalista, l'intonazione della voce deriva non solo dalla posizione ideologica dell'autore,¹² ma anche dall'ambivalenza (non oppositiva) semantico-stilistica giocata attorno a coppie di concetti quali quotidiano/straordinario, banale/eccezionale e noto/misterioso che nella *Fabbrica* viene altresì incarnata a livello figurale dall'Assoluto (Mukařovský 1958, 258). Il nostro esame del funzionamento di questa dominante nell'economia dell'opera čapekiana vuole focalizzarsi maggiormente sul piano dei procedimenti formali che danno corpo alla visione antiutopistica della Storia europea adottata dall'autore ceco.

Osserviamo dunque il modo con cui l'intonazione si manifesta nel romanzo čapekiano. Dal capitolo XIII in avanti, relegando sullo sfondo i personaggi prima presentati e spostando la narrazione dalle banalità del quotidiano del contesto locale-praghese a eventi eccezionali in un mondo globalizzato, il racconto passa da una situazione narrativa autoriale ed extradiegetica con pochissime infrazioni ad una oscillante tra la prima e la terza persona, con incursioni nella *you narrative* tipiche della prosa giornalistica e dei moduli discorsivi dell'oralità. Ecco, a tal proposito, il palesarsi del 'personaggio' del narratore attraverso una metalessi all'inizio del capitolo XIII:

E adesso permettete al cronachista dell'Assoluto di sottolineare la propria situazione. Per prima cosa egli adesso sta giusto scrivendo il capitolo XIII con la coscienza che questo numero sfortunato sortirà di certo un effetto funesto sulla chiarezza e la completezza della sua esposizione. Qualcosa in quest'infausto capitolo andrà a confondersi, statene certi [...]. (Čapek 2020, 111; or. 2022, 87)

Il "cronachista" (*kronikář*) si presenta come un'istanza autoriale che si assume la responsabilità di raccontare sia le banalità del quotidiano sia i fantastici fatti che da qui in avanti si susseguiranno. Egli intende perciò dialogare non solo metatestualmente con la propria opera ma anche *vis-à-vis* con il pubblico: "guardate: il cronachista confessa

¹¹ Secondo Mukařovský l'organizzazione dell'elemento intonativo della voce (quella del narratore, dell'io lirico e dei personaggi nei drammi e nei romanzi) si riflette a livello stilistico anche nell'uso particolare della punteggiatura, nell'ordine sintattico del periodo a seconda del registro linguistico (colloquiale/aulico) e, specialmente, nell'instabilità semantica (1982a; 1982b; 1982c). Cfr. anche Doležel 1973, 91-111.

¹² Sul pensiero politico e morale dello scrittore ceco, oltre a Mukařovský (1958, 259), rimandiamo a Haman e Trensky 1967; Klíma 2002 (*passim*), Tobrmanová e Kühnová, 2010 (*passim*); Bradbrook, 2012 (*passim*); Badia 2019; Fuller 2022.

apertamente davanti a voi di non reggere al confronto con lo storiografo” (2020, 113; or. 2022, 89). Notiamo qui peraltro il tono affabile e spiritoso della voce, che si scusa anticipatamente con i lettori per la presenza di lacune nel suo resoconto.¹³ Infatti, ad esclusione del capitolo XIII, il *kronikář* si limiterà a palesarsi nella seconda parte del romanzo attraverso delle piccole pause in forma di metalessi e di reticenti paralessi che creano intenzionalmente, come nel passo seguente, dei veri e propri buchi di trama: “A questo punto il cronachista dovrebbe seguire i pensieri del futuro Napoleone; [...] Intanto, il sottotenente Bobinet... Ma nient'affatto! Abbandoniamo il tentativo di psicologizzare i grandi uomini per esprimere l'insorgenza embrionale dei pensieri titanici. [...]” (2020, 187; or. 2022, 157). In quest'altro frammento, ecco invece il “cronachista” promettere di colmare le lacune del capitolo XXIII in quello seguente: “Come potete vedere, non c'è stato fino a questo momento alcun cenno alla Francia. Il cronachista se le riservava infatti per il capitolo XXIV” (2020, 186; or. 2022, 157).

Peraltro, il *kronikář* si rivela come istanza autoriale che non solo seleziona i fatti da narrare, ma sceglie altresì il modo di raccontarli anche ricorrendo all'utilizzo di svariati generi extraletterari. L'autore-cronista, infatti, utilizza parodisticamente i vari sottogeneri del discorso giornalistico per raccontare la “Guerra più Grande”: l'“oggettiva” cronaca in presa diretta al tempo presente, il pezzo di colore ricco di apostrofi al lettore e le asettiche corrispondenze telefoniche delle agenzie di stampa riportate in stile nominale. Eccone un esempio:

Prima delle undici della notte erano giunte alla redazione di “Lidové noviny” le seguenti notizie telefoniche:

“ČTK. Da Monaco, 12 c.m. Secondo la WTB si svolte ieri ad Augusta alcune dimostrazioni sfociate nel sangue. Settanta protestanti uccisi. Le dimostrazioni proseguono.”

“ČTK. Da Berlino, 12 c.m. Si comunica ufficialmente che il numero di morti e feriti ad Augusta non supera la dozzina. La polizia mantiene l'ordine.” (2020, 180; or. 2022, 151)

Il *kronikář* stilizza parodisticamente anche i generi della prosa storiografica. In questo frammento, per esempio, la voce riporta i fatti, che ricordano quelli della Guerra dei Trent'anni, nella forma delle cronologie annalistiche:

[...] Questo avveniva il 14 febbraio. Il quindici si svolse una battaglia di più grandi dimensioni sulle due rive della Werra, e le truppe protestanti erano alquanto arretrate. Lo stesso giorno si udirono i primi spari sul confine belga-olandese. L'Inghilterra aveva ordinato la mobilitazione della marina.

Il 16 febbraio l'Italia ha concesso il libero passaggio all'esercito spagnolo mandato in aiuto dai

¹³ Tuttavia, ciò non esime il narratore dall'evocare scherzosamente all'inizio del capitolo XXVI gli storici cechi August Sedláček e Josef Pekař quali *auctoritates* o muse ispiratrici (2020, 198; or. 2022, 169). Va da sé che per noi è lo stesso Čapek a nascondersi dietro all'ironia della voce narrante del *kronikář*. Ciò gli permette di confessare, implicitamente, le sue difficoltà nella composizione organica del romanzo.

bavaresi. I contadini tirolesi, armati di falci, si sono scagliati contro i calvinisti svizzeri. (2020, 196; or. 2022, 157)

Caratteristica de *La fabbrica dell'assoluto* è inoltre la stilizzazione del genere del ritratto biografico-epidittico di un personaggio esemplare e delle sue imprese. Durante il racconto della “Guerra più Grande”, infatti, la voce focalizza sovente sulla vita del militare francese Bobinet, le cui imprese di conquista planetaria ricordano sia quelle di Napoleone sia quelle di Alessandro Magno, e financo quelle degli eroi mitici. Interessante a tal proposito è il breve cenno sulla scomparsa di Bobinet nel regno delle Amazzoni (collocato nello *storyworld* in Birmania):

L'imperatore Bobinet – che aveva, all'epoca, la sua residenza nella città indiana di Shimla – aveva udito che nel bacino fluviale ancora inesplorato dei fiumi Irrawaddy, Saluen e Mekong era situato l'impero femminile delle Amazzoni, si era quindi diretto lì con la sua vecchia guardia ma non tornò più indietro. Secondo una versione, lì si era sposato, secondo un'altra, invece, la regina delle Amazzoni, Amalia, gli aveva reciso in combattimento la testa e l'aveva gettata in un otre insieme al sangue, dichiarando: “*Satia te sanguine, quem tantum sitisti.*” Questa seconda versione è decisamente più delicata. (2020, 196; or. 2022, 154)

È importante notare, in virtù del carattere carnevalesco assunto dalla “Guerra più Grande”, come la voce non solo ribalti i miti di Eracle e di Teseo (con Bobinet sedotto o ucciso dall'Ippolita čapekiana Amalia), ma alluda intertestualmente anche, attraverso una citazione in latino tratta dallo storico tardoantico Paolo Orosio, alla morte cruenta di Ciro il Grande per mano di Tomiri, regina dei Massageti. Gustoso è osservare inoltre l'ironica sentenza finale del narratore, parafrasabile nel motto ‘meglio decapitati che sposati’.

L'intenzione dissacratoria del *kronikář* compare nello stesso ritratto di Bobinet attraverso la scelta di riportare, in forma aneddotica, fatti della sua vita privata pressoché irrilevanti:

Non si possono passare sotto silenzio alcune scene tratte dalla vita di questo grand'uomo.

Bobinet e sua madre. Un giorno Bobinet era riunito in consiglio a Versailles con tutti i suoi generali. A causa del caldo torrido, si era messo accanto a una finestra aperta; all'improvviso aveva scorto nel parco una signora anzianotta. A quel punto Bobinet aveva interrotto il maresciallo Jollivet e aveva esclamato: “Signori, ecco lì mia madre...!” E tutti i presenti, ivi compresi gli induriti generali, davanti a quella dimostrazione di amore filiale si erano sciolti in lacrime. (2020, 189; or. 2022, 159)

All'adulazione volutamente ridicola della vita privata di Bobinet operata dalla voce corrisponde l'alleggerimento della *gravitas* dei tragici e cruenti fatti della “Guerra più Grande” nelle scene dialogiche. Gli antefatti del conflitto, per esempio, non sono raccontati direttamente dal *kronikář*, bensì evocati (metatestualmente) nelle quotidiane chiacchiere dei redattori del quotidiano “Lidové noviny”:

“Ehm,” aveva detto il signor Rejzek, “ma adesso non è che darebbe un’occhiata alle lettere giunte in redazione?”

“Perché no?” concordò Cyril Kéval. “Non trova che le persone si abituino anche a Dio? Cosa c’è di nuovo dalla ČTK?”

“Niente di particolare,” bofonchiò il signore Rejzek. “Dimostrazioni sfociate nel sangue a Roma. Tafferugli nell’Ulster: ma non si sa, i cattolici irlandesi... è stata totalmente smentita la notizia della conferenza a Saint Kilda. Violenti pogrom a Pest. Scisma in Francia: sono riapparsi lì i valdesi, e a Münster gli anabattisti. A Bologna è stato eletto un antipapa, tale Martino dei frati scalzi. E così via. Nulla di cronaca locale. Gliela dà questa sbirciatina alle lettere, eh?”

Cyril Kéval si quietò e si mise ad aprire la posta in arrivo [...] “Guardi un po’ lei, Rejzek,” riprese a parlare, “è sempre la solita solfa [...]” (2020, 176; or. 2022, 147-148)

La parodizzazione dei discorsi giornalistici e storiografici, oltre a manipolare la relazione tra tempo della storia e del racconto, procede di pari passo con l’affermazione di un’idea scettica e pessimista sulla natura delle masse, delle religioni e delle ideologie. Al cospetto di tale *Weltanschauung*, la tendenziale accelerazione del tempo del racconto nella seconda parte del romanzo incrementa il tasso parodico dell’opera; infatti, il ritmo frenetico, che dovrebbe suggerire un avanzamento spirituale della civiltà data la natura apparentemente benefica dell’Assoluto, segna invece una conferma della natura superstiziosa, idiota e ferina dell’umanità. In altre parole, il comparativo di maggioranza in “Guerra più Grande” designa un conflitto più esteso territorialmente rispetto alle belligeranze passate e, in prospettiva, più piccolo rispetto a quelle del futuro. Osserviamo dunque la morale pessimista espressa alla fine del capitolo XXXV:

Ecco, questa è la Storia. [...]

E per questo che io vi dico: non togliete alle persone del tempo quel loro unico orgoglio, il fatto cioè che quanto avevano vissuto era stata la Guerra Più Grande. Noi ovviamente sappiamo bene che tra un paio di decine di anni si riuscirà a fare una guerra ancora più grande: in questo senso, l’umanità tende a raggiungere altezze sempre maggiori. (2020, 197; or. 2022, 165)

L’idea che la Storia segua un andamento circolare, ritmico e, di conseguenza, antiutopico è confermata anche dall’uso parodistico del discorso profetico. Il *kronikář*, nel capitolo XXIX, racconta l’esistenza (fino a questo punto ignota ai lettori) di una serie di profezie che hanno predetto la fine della guerra e l’inizio di un breve periodo di pace:

L’ultima battaglia della Guerra Più Grande è, insomma, ignota. Nondimeno la si può individuare, con un certo grado di verosimiglianza, sulla base di alcune fonti vistosamente concordanti, [...] da una serie di profezie che avevano preceduto la Guerra Più Grande. (2020, 217; or. 2022, 187)

Le profezie, che preannunciano che tredici militari di nazionalità diverse faranno pace sotto un albero di betulla, si avvereranno proprio nel finale del capitolo XXIX.

La forma oracolare è utilizzata pertanto come casuale e desacralizzato *deus ex machina* in grado di creare solo una pausa tra una guerra e un’altra. Tali pause sono dunque

'garantite' dalla capricciosa e imperscrutabile *tyche* del cosmo e non certo dall'*agency* o da una presa di coscienza razionale delle masse.

Viaggio in un mito atlantideo vivente

Aèlita e *La fabbrica dell'assoluto* mostrano numerose differenze a livello narratologico. Per esempio, diversamente dal romanzo čapekiano, nell'opera di Aleksej Tolstoj è presente una voce narrante stabilmente eterodiegetica ed extradiegetica. Invece, dal punto di vista del ritmo romanzesco, *Aèlita* mantiene una velocità tendenzialmente costante pur presentando due lunghe pause in forma di analessi esterne e completeive inserite in due racconti intradiegetici che esamineremo.

I personaggi principali di *Aèlita*, a differenza di quelli di *La fabbrica dell'assoluto*, rivestono ruoli ben marcati. Inoltre, specialmente nella versione degli anni Trenta, esibiscono caratterizzazioni simili a quelle degli eroi del romanzo del realismo socialista: il protagonista intellettuale Los', il co-protagonista guerriero Gusev, l'eroina emancipata Aèlita e l'antagonista reazionario e fascistoide Tuskub. Il plot del romanzo tolstoiano è dunque diviso in quattro fasi che rappresentano le azioni principali degli eroi umani:

- 1) Viaggio verso un mondo nuovo di due eroi;
- 2) Incontro tra i viaggiatori e la popolazione indigena;
- 3) Coinvolgimento dei viaggiatori nella vita della popolazione indigena;
- 4) Ritorno a casa degli eroi.

Ad accomunare invece *Aèlita* e *La fabbrica dell'assoluto* è la rappresentazione di un destino collettivo che sovrasta e determina le esistenze degli individui e dei popoli. Se nel romanzo di Čapek i personaggi sono soggetti all'ambivalenza dell'Assoluto e alle condizioni materiali di una società spietatamente capitalista e divisa in litigiose 'parrocchie', nell'opera di Tolstoj tutti gli eroi, sebbene dotati di una certa *agency* – Los' e Gusev hanno tentato, quantunque invano, di sovietizzare Marte, e Aèlita agisce contro il volere del padre Tuskub – sono sottomessi, alla fine, ad una immateriale 'legge naturale' che prescrive la decadenza di una civiltà dopo un'epoca di prosperità. Non va dimenticato che l'originale sottotitolo di *Aèlita* (poi rimosso nell'edizione emendata degli anni Trenta) era *Il tramonto di Marte (Zakat Marsa)*: un'allusione piuttosto esplicita, dunque, al popolarissimo all'epoca *Tramonto dell'Occidente* (1918-1923) di Oswald Spengler (Striedter 1982, 39). A tal riguardo, si potrebbe affermare che le immagini ad alto tasso di figuralità impongono all'avventura una *Stimmung* mitica valorizzata esteticamente in senso ambivalente. Nello specifico: il soggiorno marziano di Los' e Gusev avviene in una dimensione colorata, stupefacente e dinamica per la quantità di rimandi sottintesi o espliciti a miti, culture e a simboli differenti condensati tra loro; tuttavia, allo stesso tempo, tale dimensione è anche malinconica, millenaristica e statica

a causa della filosofia della storia a cui lo *storyworld* tutto intero obbedisce. Al centro quindi dell'opera di Tolstoj vige una concezione ambivalente delle immagini letterarie, così come è presente, d'altronde, nella *Fabbrica dell'assoluto* con il fantasioso gas prodotto dal carburatore.

In *Aèlita* non troviamo però un elemento stilistico simile all'intonazione del narratore čapekiano quale dominante formale orientatrice del sistema-opera. Potrebbe piuttosto rivestire questa funzione preminente l'esplicito ri-uso di elementi tematici volto ad addensare figurativamente l'immaginario marziano-atlantideo. Se Čapek quindi ha straniato un *topos* della fantascienza ricorrendo al genere comico-satirico, Tolstoj gioca intenzionalmente a riprendere, citare e a trattare con la massima seriosità un immaginario fantascientifico noto ad un pubblico russo che ha una certa familiarità con la letteratura *middlebrow*.

Aèlita trae ispirazione, riusandone motivi e scenari, dal romanzo popolare 'occidentale' di avventura *science fiction*: dalle opere di H.G. Wells (quest'ultimo fonte palese di Čapek),¹⁴ di Jules Verne, Edgar R. Burroughs, Camille Flammarion, e di Gustave Le Rouge. L'immaginario più prossimo di *Aèlita* è tuttavia quello raffigurato in un vero e proprio *best-seller* del primo dopoguerra: *L'Atlantide* (1919) di Pierre Benoît. Dall'opera del romanziere francese, Tolstoj mutua alcuni riferimenti sia alla fittizia civiltà atlantidea – quest'ultima, peraltro, al centro di uno stravagante interesse da parte di numerosi intellettuali europei di inizio Novecento – sia alla rappresentazione di un viaggio avventuroso intriso di un immaginario orientalista con una sottotrama erotica.¹⁵ A differenziare *Aèlita* dai modelli occidentali è invece la presenza, accentuata specialmente nella prima edizione del 1922-1923, dell'immaginario simbolista (Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Valerij Brjusov) e di temi antropologici cari all'euroasianesimo e allo scitismo (come, per esempio, quello del matrimonio meticcio tra popoli di 'razza' diversa). Inoltre, accanto all'esaltazione dei prodigi scientifici che riprendono le teorie dell'ingegnere cosmista Konstantin Ciolkovskij o le immagini della "naučnaja fantastika"¹⁶ *Stella Rossa* (1908) di Aleksandr Bogdanov, in *Aèlita* permangono anche elementi sovranaturali, i quali traggono ispirazione dalle dottrine parapsicologiche esoteriche (teosofia e antroposofia) in voga tra l'*intelligencija* del Secolo d'Argento.

¹⁴ A tal proposito, si leggano gli acuti (ma corrosivi) commenti di Viktor Šklovskij (1990, 202-203) secondo cui *Aèlita* sarebbe una palese imitazione dei romanzi di Wells.

¹⁵ Secondo Elena Tolstaja (2013, 349-350), il rimando letterario prossimo al personaggio di *Aèlita* (e all'eroina dell'opera di Benoît) andrebbe individuato in Salammbô del romanzo omonimo di Gustave Flaubert (1862).

¹⁶ I romanzi russo/sovietici appartenenti al genere del "fantastico scientifico" si differenziano da quelli *science fiction* occidentali perché mettono in primo piano l'immaginazione razionalistico-tecnologica e presupposti ideologici socialisti. Cfr. Suvin 1979, 243-269.

Alla luce di queste eccentriche influenze, la dominante compositiva di *Aèlita*, l'immaginario dotato di alto tasso di figuralità, coordina elementi *middlebrow* (afferenti all'immaginario della letteratura popolare avventurosa e fantascientifica) e *highbrow* (relativi all'immaginario della *koiné* intellettuale del Secolo d'Argento e della Rivoluzione d'Ottobre). Questa compresenza, che rischia insieme al tono serio del narratore di far scivolare il romanzo in un'estetica *kitsch* e parodistica (Grigor'eva 2009), è giustificata dal fatto che entrambi i tipi di cultura letteraria a cui l'immaginario di Tolstoj rinvia prevedono una creatività di tipo mitopoietico, cioè incentivano un'attività di rielaborazione del Mito (si pensi, per la letteratura *highbrow*, anche alle poetiche di scrittori modernisti contemporanei a Tolstoj quali James Joyce e Thomas Mann, come ricorda Chalil 2008).

L'abilità mitopoietica di Tolstoj si manifesta in particolare nelle scene in cui Aèlita, diventando una narratrice intradiegetica, racconta a Los' le origini storico-mitologiche del suo popolo. Dal punto di vista del ritmo romanzesco, queste digressioni, al contrario dei sommari e delle ellissi della narrazione della "Guerra più Grande" de *La fabbrica dell'Assoluto*, sono delle pause che, pur azzerando il tempo della storia e incrementando al massimo il tempo del racconto, forniscono elementi essenziali che completano il plot e l'immaginario del romanzo.

Nel primo racconto intradiegetico, Aèlita narra che Marte, venti millenni prima dell'arrivo di Los' e Gusev, era abitata da marziani dalla pelle arancione, gli "Aoli", i quali, dopo aver ignorato i moniti di un profeta millenarista, vennero brutalmente colonizzati da alieni dalla pelle gialla, i "Magazitl", provenienti dalla città terrestre di Atlantide. Dall'unione di queste due razze nacquero gli attuali abitanti di Marte.

Il secondo racconto è una digressione sulla storia della millenaria cultura atlantidea prima dell'esodo verso il pianeta rosso. Il regno di Atlantide visse in maniera alternata delle età dell'oro e di decadenza, in quanto fu ricorsivamente abitata, distrutta e ricostruita da diversi popoli (i pellenera Zemze, i pellerossa della dinastia Uru, i pellegialla detti "figli di Aam", gli Uchkur delle steppe). Aèlita, dopo aver compendiato le usanze di questi popoli, descrive il definitivo tramonto della città delle "Cento Porte d'Oro", causato da una guerra di religione indotta dai "Magazitl." La città di Atlantide fu quindi distrutta da un terremoto che costrinse i Magazitl all'esodo nello spazio.

Per rendere conto dello stile di questi racconti, riportiamo qualche frammento:

– Questo è ciò che abbiamo letto nei libri a colori – disse Aelita. [...] In quei tempi, il centro della Terra era la città delle Cento Porte d'Oro che ora si trova sul fondo dell'oceano. Da qui derivarono la conoscenza e la seduzione del lusso. La città attirava le tribù che abitavano sulla Terra e scatenava in loro avidità primordiale. Quando giungeva il momento, un giovane popolo si scagliava sui dominatori e si impadroniva della città. Il lume della civiltà si smorzava per un periodo. Passava poi del tempo e la civiltà si ravvivava di un nuovo fulgore, attizzato dal sangue fresco dei trionfatori. Trascorrevano secoli e altre orde di nomadi incombevano come una nube sulla città eterna.

I primi fondatori della città delle Cento Porte d'Oro erano stati i neri africani della tribù degli Zemze. [...] Avevano una forza sovraumana ed erano di alta statura. Si distinguevano per una caratteristica insolita: potevano avvertire a grande distanza la natura e la forma delle cose [...]. Svilupparono questa dote mentre dimoravano nelle buie caverne delle foreste pluviali. [...] Passarono dei secoli. A occidente apparve un grande capo dei pellerossa. Il suo nome era Uru. [...] Radunò folle smisurate di guerrieri e marciò per conquistare la città. [...] Espugnarono la città e la saccheggiarono. Uru si dichiarò loro capo. Ordinò che i guerrieri pellerossa di prendersi le ragazze Zemze. (Tolstoj 2019, 118-120; or. 1958, 614-615)

Non si può non evidenziare il debito dichiarato dalla narratrice Aèlita nei confronti delle (pseudo) *auctoritates* dei “libri a colori” che, con la loro pretesa fondativa dovuta al loro essere scritti e tramandati di generazione in generazione, garantiscono la verità dei racconti della marziana. In questo senso, il passo evoca un'atmosfera di solenne sacralità, che, pur alternata a descrizioni etnologiche dei popoli atlantidei, richiama motivi mitici. Tolstoj quindi stilizza la paratassi e la gravità di tale forma narrativa trasformando l'originaria forma dialogica del mito-intesa come domanda eziologica dell'uomo nei confronti del cosmo (Jolles 1980, 95) – in un discorso assertivo che non lascia spazio ad interrogazioni ulteriori. A differenza dunque del *kronikář* čapekiano – la cui voce era ironicamente intonata, per dirla bachtinianamente, con quella del lettore – la narratrice intradiegetica Aèlita sentenzia monologiche, metafisiche e serie verità che si pretendono inscritte nella natura stessa del cosmo.

L'annidamento intradiegetico dei racconti mitici e l'oggettività 'sacra' ostentata dalle loro enunciazioni costituiscono inoltre una *mise-en-abyme* che funge da profezia per il destino tragico di Marte.¹⁷ Il pianeta rosso vive infatti lo stesso stato di decadenza ineluttabile che affliggeva le dinastie e le razze sia marziane sia atlantidee nel corso dei millenni. Anche l'arrivo dei due sovietici, che dovrebbe portare il vento ottimista della rivoluzione proletaria su Marte, è di fatto assorbito per via del suo esito tragico nei ritmi 'naturali' del Mito e della Storia.

La visione di Tolstoj non può quindi non rinviare anche allegoricamente al destino decadente dell'Europa occidentale all'indomani del primo conflitto mondiale e a quello più incerto della Russia nel momento di consolidamento del potere bolscevico. Per tale ragione, il fallimento della rivoluzione su Marte e il ritorno da parte dei due sovietici in una Pietroburgo¹⁸ non più a soqquadro ma in piena rinascita possono essere letti in senso ideologico-politico (Striedter 1982, 40).

¹⁷ In questo senso, André Jolles osserva nella sua indagine sulle forme brevi una contiguità tra l'eziologia dialogica del mito e la profezia oracolare, intesa quest'ultima, come “la possibilità”, “in un luogo sacro”, “di costringere con una domanda il futuro a manifestarsi” (1980, 97).

¹⁸ E non Pietrogrado, come invece ancora si chiamava la città nel 1922-23.

Tuttavia, la *gravitas* e la carica perlocutoria della profezia marziano-atlantidea inducono a pensare che Tolstoj getti implicitamente più di un'ombra anche sulla realizzazione dell'utopia sovietica. Marte/Atlantide sono dunque delle immagini universali che, aprendosi alla riflessione metastorica, esemplificano e prefigurano il destino tragico già inscritto in ogni civiltà.

In *Aèlita* non è però assente solo l'ottimismo politico-utopico, ma anche l'appagamento garantito dal desiderio di evasione caratteristico dei romanzi della letteratura popolare, dal momento che l'avventura termina in tragedia per i marziani. Conseguentemente, l'opera tolstoiana parodizza nel suo complesso i presupposti ideologici ed estetici della fantascienza verniana, wellsiana e, per rimanere in Russia, bogdanoviana.

A tal proposito, Jurij Tynjanov criticava aspramente Tolstoj proprio per aver distrutto in *Aèlita* il senso del nuovo e del meraviglioso che un viaggio fantastico dovrebbe suscitare nel lettore:

Marte è infine proprio come qui da noi: polvere, desolanti città e cactus [...]. Marte è noiosa come il Campo di Marte.¹⁹ Ci sono capanne [...] inoffensive; [...] ci sono dimore signorili tranquille alla Turgenev; ci sono anche delle ragazze russe [...]. [In *Aèlita*] si è aperto un passaggio seducentemente facile alla parodia: gli eroi russi che sono volati su questo Campo di Marte hanno distrutto facilmente e allegramente lo scenario "fantastico." (Tynjanov 1977, 155-156)

Pur volendo rimarcare la scarsa virtù inventiva di Tolstoj, l'osservazione di Tynjanov suggerisce come in *Aèlita* il contenuto allegorico possa produrre un effetto parodico. Quest'ultimo è particolarmente avvertibile nell'assenza di crescita dei due protagonisti, nella russificazione di Marte e nell'umanizzazione dei marziani. I due avventurieri sovietici, con le loro peripezie in uno scenario fantascientifico e meraviglioso, non acquisiscono dal loro viaggio un cambiamento sostanziale: lo scienziato Los', malinconico prima del viaggio a causa della perdita della moglie Katja, ritrova sul pianeta rosso un amore altrettanto privo di futuro; Gusev, congedato dalla Guerra Civile, continua imperterrito a vivere l'ebbrezza del suo istinto rivoluzionario. Il viaggio per i due protagonisti non segna dunque un compimento della loro vita né un'iniziazione verso una nuova, bensì una conferma della loro identità pregressa. La vita su Marte degli eroi è perciò solo un'estensione onirica, o allegorico-figurale, di quella che hanno vissuto, vivono e vivranno in Russia. Conseguentemente, la civiltà e il pianeta che Los' e Gusev incontrano su Marte non sono così alieni come dovrebbero essere, poiché presentano rispettivamente tratti assimilabili alla Russia e a tutte le civiltà terrestri che hanno vissuto un'età dell'oro e una di inesorabile decadenza.

¹⁹ Piazza pietroburghese ampia e piuttosto spoglia.

Conclusioni: un modernismo fantascientifico?

La fabbrica dell'assoluto e *Aèlita* raccontano, in modo rispettivamente satirico e serio, due antiutopie in cui il presente e il futuro sono già preannunciati: dal passato più o meno recente nell'opera di Čapek (gli eventi della "Guerra più Grande" condensano tutte le guerre europee della Storia) a quello perso miticamente nella notte dei tempi in Tolstoj (l'avvicendamento delle civiltà atlantidee e marziane preannuncia la decadenza del popolo di Aèlita). Momenti cardinali di entrambi i romanzi, come abbiamo visto, sono la cronaca della "Guerra più Grande" in *La fabbrica dell'assoluto* e i racconti intradiegetici dal sapore mitico in *Aèlita*. Tali parti delle due opere sono anche quelle in cui le due dominanti compositive – l'intonazione del *kronikář* e la densità figurale dell'immaginario *middle-highbrow* – orientano in maniera decisiva i rispettivi sistemi testuali attraverso la stilizzazione di differenti generi del discorso, tanto extraletterari (la prosa giornalistica e storiografica nel romanzo di Čapek) quanto letterari (il racconto mitico e la lirica nell'opera di Tolstoj). Dall'analisi di queste due opere emerge, a nostro giudizio, un comune sostrato ideologico che permette la rappresentazione in chiave antiutopica e parodica della Storia europea e del progresso umano. Entrambe le opere, giocando con i *topoi* della letteratura popolare e fantascientifica, problematizzano infatti una concezione teleologica, ottimistica e, in definitiva, positivista della Storia totalmente inservibile all'indomani degli smottamenti politici, sociali e culturali provocati dalla Prima Guerra Mondiale, dalla Rivoluzione d'Ottobre, dalla Guerra Civile, e dai disordini che sconvolsero l'Est Europa. Un percorso speculare e consonante, quindi, a quello compiuto dalle scrittrici e scrittori del canone modernista.²⁰ Il presente conflittuale e il futuro tragico rappresentati dagli eventi narrati in *La fabbrica dell'assoluto* e *Aèlita* sono rispettivamente evocati in modo profetico dalle frammentarie narrazioni giornalistico-storiografiche in forma di *collage* e da quella mitica, le quali richiamano, ciascuna con le specifiche modalità espressive, il tentativo modernista di ricostruire in un mondo in frantumi la Totalità perduta.²¹

Tuttavia, sia pur non esenti da contaminazioni e riusi modernisti, le opere di Čapek e Tolstoj sembrano voler rivendicare la loro vocazione di romanzi pronti a intercettare il gusto di un pubblico ampio e meno avvezzo agli sperimentalismi linguistici e formali più arditi. Non è un caso che entrambe le opere, proprio all'inizio delle vicende, ricorrano a un *topos* della letteratura popolare: Čapek e Tolstoj invitano metaletticamente

²⁰ Sulla relazione tra letteratura modernista *highbrow* e quella science fiction *middlebrow*, cfr. Wegner 2014, 1-64; March-Russell 2015, *passim*.

²¹ La forma del collage della narrazione e quella mitica sono considerate da Frederic Jameson garanti dell'unità interna del genere *science fiction* proprio di quegli anni. Cfr. Jameson 2005, 263.

all'avventura i propri lettori romanzizzando, rispettivamente, un annuncio su un quotidiano e un manifesto affisso per strada. Leggiamo in conclusione:

Invenzione

Molto lucrativa, adatta a qualsiasi fabbrica,
cedesi nell'immediato per ragioni
personali. – Inviare richieste a ing.
R. Marek, Břevnov 1651. (Čapek 2020, 24: or. 2022, 12)

L'ingegnere M.S. Los' invita coloro che desiderassero volare con lui sul pianeta Marte il 18 agosto a presentarsi per un colloquio individuale dalle 18 alle 20. Lungofiume Ždanov, numero 11, in cortile.
(Tolstoj 2019, 5, corsivo del testo; or. 1958, 535)

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, G. 1948. *La terre et les rêveries de la volonté*. Parigi: José Corti.
- BADIA, L. 2019. "The Absolute Indeterminacy of Karel Čapek's Science Fiction." *Open Library of Humanities* 5/1: 59. <<https://doi.org/10.16995/olh.130>> [Ultima consultazione 29/4/2024].
- BRADBROOK, B. 2012. *Karel Čapek, In Pursuit of Truth Tolerance and Trust*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- ČAPEK, K. 2022 [1922]. *Továrna na absolutno*. Copenhagen: SAGA Egmont.
- . 2020 [1922]. *La fabbrica dell'assoluto*. Trad. ita di Giuseppe Dierna. Roma: Voland.
- CHALIL, K.I. 2008. "O žanrových osobnostjach romana A. N. Tolstogo *Aělita*." *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena* 1: 363-367.
- DIERNA, G. 2020. "Appunti sulla Fabbrica dell'assoluto e i suoi dintorni." In K. Čapek, *La fabbrica dell'assoluto*. Roma: Voland.
- DOLEŽEL, L. 1973. "Karel Čapek and Vladislav Vančura: An essay in comparative stylistics." In Id. *Narrative Modes in Czech Literature*, 91-111. Toronto: University of Toronto Press.
- FULLER, M. 2022. "Radical Plurality. Science and Religion in the Writings of Karel Čapek." In Id., *Science and Religion in Western Literature*, 57-75. Londra: Routledge.
- GRIGOR'EVA, L.P. 2009. "O parodijnom podtekste romana A. Tolstogo *Aělita*." *Serebrjannyj vek russkoj literatury*. San Pietroburgo: Izdatel'stvo Fakul'teta filologii i iskusstv.
- HAMAN, A., TRENSKY, P.I. 1967. "Man against the Absolute: The Art of Karel Čapek." *The Slavic and East European Journal* 11: 168-84.
- HARKINS, W.E. 1960. "Karel Čapek's R. U. R. and A. N. Tolstoj's Revolt of the Machines." *The Slavic and East European Journal* 4: 312-18.
- JAMESON, F. 2005. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London & New York: Verso.
- JOLLES, A. 1980 [1930]. *Forme semplici. Leggende sacre e profane – Mito – Enigma – Sentenza - Caso memorabile – Fiaba - Scherzo*. Milano: Mursia.
- KLÍMA, I. 2002 [2001]. *Karel Capek: Life and Work*. Trad. en. Norma Komrada. New York: Catbird Press.
- MARCH-RUSSELL, P. 2015. *Modernism and Science Fiction*. Londra: Palgrave Macmillan.

- MELLA, S. 2014. *Il fejeton come simbolo dell'identità culturale del dissenso cecoslovacco*. Tesi di Dottorato, Università di Padova.
- MUKAŘOVSKÝ, J. 1958. "K Otázce individuálního slohu v literatuře." *Česká Literatura* 6: 254–69.
- . 1982. [1934]. "Vývoj Čapkovy prózy." In Id. *Studie z poetiky*, 694–721. Praga: Odeon.
- . 1982b [1939]. "Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog." In Id. *Studie z poetiky*, 722–737. Praga: Odeon.
- . 1982c [1939]. "Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka." In Id. *Studie z poetiky*, 738–762. Praga: Odeon.
- ORLANDO, F. 1994 [1993]. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- POHORSKÝ, M. 1982. "První utopické romány Karla Čapka." In K. Čapek. *Továrna na Absolutno; Krakatit*. Praga: Československý spisovatel.
- SINI, S. 2010. "L'intero irrequieto: sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento." *Enthymema* 1: 190–228. <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/586>> [Ultima consultazione 29/4/2024].
- . 2018. *Contrasti di forme. Boris Ějchenbaum teorico della letteratura*. Milano: Ledizioni.
- ŠKLOVSKIJ, V. 1990. "Gor'kj. Aleksej Tolstoj." In *Gamburgskij sčēt: Stat'i - vospominanija - ěsse (1914-1933)*. Mosca: Sovetskij pisatel', 197–212.
- STRIEDTER, J. 1982. "Journeys Through Utopia." *Poetics Today* 3: 35–60.
- SUVIN, D. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- THOMPSON, M. 2017 [1979]. *Rubbish Theory: The Creation and The Destruction of Value*. Londra: Pluto Press.
- TOBRMANOVÁ-KÜHNOVÁ, Š. 2010. *Believe in People: The Essential Karel Capek*. London: Faber & Faber.
- TOLSTOJ, A. 2019 [1923/1939]. *Aelita*. Trad. ita. Kollektiv Ulyanov. Agenzia Alcatraz.
- . 1958 [1923/1939]. *Sobranie sočinenij v desjati tomach. Tom 3. Aelita. Povesti i rasskazy 1917-1924*. Mosca: Goslitizdat.
- TOLSTAJA, E. 2013. *Ključiči sčast'ja: Aleksej Tolstoj i literaturnyj Peterburg*. Mosca: Novoe literaturnoe obozrenie.
- TYNJANOV, J. 1977. "Literaturnoe segodnja." In Id. *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Leningrado: Nauka, 151–166.
- TYNJANOV, J., KAZANSKIJ, B. 1927. *Fel'eton. Sbornik statej*. Leningrado: Academia.
- VASSENA, R. 2014. "Lo scienziato-filosofo e il soldato rivoluzionario in Aelita (1922-1923) di Aleksej Tolstoj: dal romanzo al film." In *Formula e metafora: Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*, ed. by Marco Castellari. Milano: Ledizioni. <<https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.502>> [Ultima consultazione: 29/4/2024].
- WEGNER, P. E. 2014. *Shockwaves of Possibility: Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia*. Oxford: Peter Lang.



EDOARDO BALLETTA

“SI VA E SI TORNA INSIEME”

*Pensar (más allá de) la catástrofe con Plop de R. Pinedo y Tejer la oscuridad de E. Monge**

ABSTRACT: The hypothesis of the present work is that contemporary dystopian and (post)apocalyptic imaginaries, beyond their *good intentions*, can become, unconsciously and paradoxically, instances of acceptance of the *status quo* and of the dominant model. Based on a reading of two recent Latin American novels (Rafael Pinedo's *Plop* and Emiliano Monge's *Tejer la oscuridad*), a critique of this imaginary is proposed by the analysis of the implicit cultural assumptions of this discourse. It is suggested that the representation of a post-apocalyptic society, based on the idea of a return to a primordial and natural barbarism of human beings, has clear origins in Western thought and that – in order to make the critical power of the eco-dystopian discourse effective – it would be useful to radically revise our imagery in a truly anti-evolutionary and anti-progressive perspective.

KEYWORDS: Post-apocalyptic Narratives; Dystopian Narratives; Rafael Pinedo; Emiliano Monge; Anti-evolutionism.

Expropriés de notre culture, dépouillés des valeurs dont nous étions épris –pureté de l'eau et de l'air, grâce de la nature, diversité des espèces animales et végétales– tous Indiens désormais, nous sommes en train de faire de nous-mêmes ce que nous avons fait aux autres.
Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, pp. 18-19

... donde no hay poder, hay vida.
(Sara Hebe, A.C.A.B.)

* Quisiera agradecer a Ilaria Stefani y Marco Malvestio quienes me invitaron a presentar algunas de estas ideas en la conferencia “Oltre l’apocalisse. Immaginari comparati alla fine dell’umano” (Padua, 19 de abril de 2023); a Anna Boccuti y Emilia Perassi por sus lecturas; y, finalmente, a María Eugenia Kokaly al cuidado de quien este texto ha crecido gracias a sus aportes, diálogos y, sobretodo, *ejemplo*.

Introducción

“Si parte e si torna insieme”, podría traducirse al castellano como “nunca se deja a nadie atrás”; para montañeros y alpinistas, quizás este lema no sea desconocido: indica la necesidad –tanto mayor en situaciones que se presentan de diversas maneras como difíciles, complejas, críticas, riesgosas– de un movimiento de solidaridad, de apoyo mutuo. Esta misma frase se ha vuelto a escuchar desde hace ya varios años como eslogan del movimiento NO-TAV en Val di Susa¹. Y tal vez valga la pena comenzar desde allí si queremos dar alguna apariencia concreta a la palabra “catástrofe”, que no deberíamos ubicar en un lugar espacial o temporal otro, sino siempre aquí y ahora, como nos recuerda Benjamin huyendo del nazismo, en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Como destacaron recientemente, entre otros, Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019) en relación con los pueblos amerindios, la catástrofe no es algo inédito en la historia de la humanidad y estamos antes, mucho antes, del exterminio nazi: no es inédita, “ya ha sido” y no se puede maquillar de un sentido aurático o sagrado, lo que implícitamente la colocaría fuera de la historia y, por lo tanto, fuera de la política y, por lo tanto, fuera de la posibilidad de enfrentarnos a ella. Repetimos. La catástrofe es aquí y ahora:

Siempre debemos pensar y vivir como si estuviéramos en un período de profunda crisis social y ecológica. Como de hecho lo estamos. Debemos pensar y vivir como si estuviéramos en medio de la sexta gran extinción masiva, como si estuviéramos frente a la catástrofe climática, como si estuviéramos ante la amenaza inminente de un colapso de la biósfera. Como de hecho lo estamos. (Clark 2023, 9)²

En las líneas que siguen, el filósofo estadounidense hace referencia a la necesidad de salir del necro-ceno y entrar en el poeto-ceno, una nueva era de creatividad, para que “los poderes creativos de cada persona y de cada comunidad, ya sea humana o más que humana, sean liberados, junto con los poderes creativos de esa gran dispensadora de vida que es la Tierra” (10). La elección de los términos necro/poeto-ceno indica una clara conciencia del debate antropocénico y pos-humanista que no se profundiza en el libro, aunque se trate de cuestiones temáticamente centrales. Una elección que, por supuesto, es discutible. Yo veo aquí un deseo de superar (o preceder) el debate, no por

¹ El movimiento se opone a la construcción de una línea de ferrocarril trans-fronteriza de alta velocidad entre Italia y Francia cuyos costes ecológicos y sociales serían muchos mayores que los beneficios, puesto que en la región existe ya otra línea de ferrocarril; la bibliografía sobre esta lucha es enorme, destacamos acá sólo algunos: Luca Rastello y Andrea De Benedetti, *Binario Morto*, Chiarelettere, Milano, 2013; Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve: venticinque anni di lotte No Tav*, Einaudi, Torino 2016.

² Traducción propia del prólogo a la edición italiana ya que la edición original (Clark 2013) no tiene este texto.

consumismo intelectual, sino como un intento de encontrar vectores alternativos para la comprensión del hoy amenazado, en la convicción de que, como sostiene David Graeber, no sea necesaria tanto una “teoría alta” sino que deberíamos optar por una “teoría baja”: “a way of grappling with those real, immediate questions that emerge from a transformative Project” (Graeber 2004, 9).

Intentaré un experimento similar al de John P. Clark, a saber, leer la representación de lo catastrófico a partir de un marco teórico que prescinde de los *maîtres à penser* de la academia contemporánea³, tratando de destacar/descifrar, a través de dos casos que considero ejemplares, qué imaginarios solapados suponen estas narraciones y cómo la crítica, al no discutirlos, pueda caer en la adhesión a un *status quo* claramente neoliberal autoconvenciéndose de lo contrario.

Incomodidad y asombro

Lo anteriormente dicho surge de cierta incomodidad que siento ante la percepción de falsa conciencia hacia un campo que en la actualidad está viviendo un verdadero auge: la constelación de las narrativas ciencia-ficcionales, distópicas y (pos)apocalípticas. Esta falsa conciencia brota de la impresión de que estos espacios, más allá de nuestras *buenas intenciones*, puedan revelarse no como lugares creativos de crítica del presente, sino como *stress tests*, agentes de “acostumbramiento” que, bajo la pátina progresista de la crítica al

³ Me refiero al debate sobre pos-humano (Braidotti y Hlavajova 2018; Braidotti 2013; Haraway 2013), “climate fiction” (Goodbody y Johns-Putra 2019; Milner y Burgmann 2020; Johns-Putra y Sultzbach 2022) y Antropoceno (Latour 2015; Ghosh 2018; Trexler 2015; Haraway 2015; Vetlesen 2019) producido, mayoritariamente, en el contexto hegemónico de la academia estadounidense (o de las grandes editoriales universitarias globales) que muy a menudo deriva sus paradigmas de la *French Theory*. No es este el espacio en donde desarrollar una lectura puntual de estos/as autore/as; lo que me interesa destacar son las consecuencias que el poder auto-legitimador del contexto (y la visibilidad en las bases de datos académicas) produce en la configuración del debate mismo, a saber: 1) la posibilidad, por parte de estos/as autores/as, de desconocer *inocentemente* los aportes de intelectuales y culturas provenientes de otros medios geopolíticos, lo cual tiene como efecto el considerar aquellas ideas –las producidas en el contexto de la alta academia– como *novedosas* y, por ende, dignas de ser citadas; 2) a partir del prestigio ideológico que mana de estos lugares de producción el remitirse a ellos tiene un tal efecto de auto-legitimación que se corre el riesgo de que se mencionen acriticamente y sin profundizar en sus paradigmas epistemológicos y 3) a raíz de esto, se construyen discursos conformistas y despolitizados ya que funcionan como “fantasías ideológicas” (Žižek 2008); sobre las problemáticas relaciones entre pensamiento francés, *French Theory* estadounidense y desactivación política de la crítica desde una perspectiva marxista véase Cangiano (2024).

sistema vigente, no hacen más que indicarnos que no, no hay alternativas al realismo capitalista (Fisher 2009) y que, por lo tanto, este es el mejor de los mundos posibles⁴.

Incomodidad y asombro. El asombro que, como nos recuerda Benjamin, “no es filosófico”, deriva de algo que empezó a surgir al leer narraciones distópicas y/o pos-catastróficas así como, a la vez, los enfoques críticos utilizados para interpretarlas. La estructura narrativa de la mayoría de estas novelas –pero también películas, series– es bastante evidente y podría resumirse de la siguiente manera: después de una catástrofe en una determinada comunidad, el Estado entra en crisis y/o se disuelve. El grupo *regresa* (aquí la palabra es fundamental) a un estado de naturaleza que, *por ende*, precipita al grupo mismo a una barbarie primigenia en que indomables e indisciplinados seres humanos luchan para sobrevivir. Es llamativo que muchas lecturas tomen este paradigma como si fuera un hecho y no una representación que, en tanto tal, pueda estar sometida a crítica o por lo menos a revisión⁵. Más asombroso aún es que esta narrativa (y sus lecturas) surgiera de contextos teóricos y críticos que pretenden formular invectivas refinadas contra el capitalismo “eurocéntrico” y “depredador”. Me parece que lo que aquí se produce es, de hecho, un cortocircuito: la crítica al estado capitalista (legítima y, por supuesto, deseable) está aterrorizada por el colapso (aunque sea sólo virtual) de esa misma estructura socio-económica. Esto pondría al descubierto una *creencia* profundamente arraigada en la modernidad occidental, incluso en aquellos sectores de las izquierdas o del progresismo que, al menos en este sentido, albergan algunas dudas⁶.

Detengámonos un momento a reflexionar: ¿de qué premisas se deriva la afirmación de que el colapso del Estado lleva inevitablemente a una condición de barbarie primitiva, más o menos pronunciada? Y ¿qué consecuencias tiene? Las premisas lógicas son necesariamente que el moderno Estado capitalista es la mejor forma de organización social experimentada hasta ahora o, incluso, la mejor en absoluto, lo que nos lleva a pensar en el fin de la historia de Fukuyama (1992) y volvemos así a la cuestión planteada por Fisher sobre el “realismo capitalista” (Fisher 2009). Y esto está en contradicción tanto con el imaginario inicial de estas narraciones (ya que esta misma organización

⁴ En tal sentido, hay que mencionar los trabajos de Moylan (2000), Baccolini y Moylan (2003) y las tesis de Darko Suvin sobre la disneificación del imaginario utópico (2010).

⁵ Sahlins (2008) sostiene, de manera muy convincente, que la idea según la cual el ser humano sería esclavo de su ‘animalidad’ –cuyo presupuesto sería la antinomia occidental natura/cultura– sería ella misma un producto de la cultura (*infra*).

⁶ En mi opinión, en realidad, el “elefante en la habitación” es exactamente el progresismo: un paradigma de representación de la historia compartido, en Occidente, tanto por el pensamiento liberal como por las izquierdas social-demócratas; para una crítica no reaccionaria de la idea de progreso pueden consultarse: Christopher Lasch (1991), Jean-Claude Michéa (2017), Cornelius Castoriadis y Christopher Lasch (2012).

social la ha llevado al colapso) como con la sensibilidad crítica y política que pretendemos poner en juego cuando nos ocupamos de ello.

Propongo, y esta es mi tesis, que este pensamiento deriva de una teleología histórica que se basa en dos conceptos no idénticos, pero con fuertes y múltiples puntos de superposición: evolucionismo y progresismo⁷. Y las implicaciones lógicas sólo pueden ser dos: o el modelo social actual no es la causa de la catástrofe (lo cual va en contra del supuesto inicial) o no hay salida (lo cual hace inútil cualquier discurso posible, incluso la propia narración).

Apocalipsis y catástrofes en América

Se puede considerar la relación entre imaginarios apocalípticos y América Latina como una relación fundacional por distintas razones: por un lado, la conquista espiritual de América fue un discurso articulado sobre una visión mesiánica, que carga una doble caracterización del continente como paraíso perdido o, al contrario, espacio de degeneración. Por otro, desde una mirada socio-política, la historia de América Latina es una historia de catástrofes: la catástrofe del mundo amerindio (*pachakuti*) –un genocidio que llevó en un siglo a la desaparición del 90% de la población nativa– y, para llegar a la historia reciente, el ciclo de violencia ininterrumpida que la ha afectado desde la independencia hasta el día de hoy.⁸

La repercusión literaria de esto, como han destacado Fabry, Logie y Decock (2010), es que se puede trazar una historia de lo apocalíptico tocando gran parte de la literatura canónica del siglo XX: Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Roberto Arlt, Ernesto Sábato, llegando también a "Apocalipsis de Solentiname", de Julio Cortázar; *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *Cristóbal Nonato*, de Carlos Fuentes (Fabry, Logie, y Decock 2010). Y no sólo en la narrativa, sino también en la poesía (Binns 2010): Cardenal, Neruda, Huidobro y toda esa tradición de la poesía chilena del segundo siglo XX que, no casualmente, ha sido descrito como "poesía religioso-apocalíptica" por Iván Carrasco Muñoz (1989). Sería, finalmente, apropiado incluir en este panorama también los cantos aztecas de la Conquista (Portilla 1959).⁹ Como ya se habrá intuido, trazar un mapa de los avatares del

⁷ Un monumental (y, lamentablemente, inacabado) intento de superar la visión evolucionista y progresista de la historia puede leerse en Graeber y Wengrow (2021).

⁸ En este sentido, sería iluminador retomar las reflexiones de Lévi-Strauss en las cuales la catástrofe se articula precisamente sobre el nexo estructural entre el genocidio indígena, el exterminio nazi y la catástrofe ambiental (D'Onofrio 2019).

⁹ Como veremos, la selección de textos nahuas editada por Portilla es uno de los inter-textos que construye el complejo entramado de *Tejer la Oscuridad* de Emiliano Monge (2020).

discurso apocalíptico en las Américas sería una tarea que superaría las posibilidades de este trabajo. Mi interés, en cambio, está en un conjunto de novelas publicadas en los últimos veinte años que tienen como punto de partida no un apocalipsis alegorizado o el fin del mundo, sino el pos-catástrofe: lo que sucede después del fin (Berger 1999). Por un lado, este paradójico “después del fin” puede considerarse una reaparición fantasmagórica, un *re-enacting*, del ciclo dictaduras-crisis económicas que ha hegemonizado los últimos treinta años del siglo XX latinoamericano. Por otro, estas narrativas siguen una lógica y un imaginario más amplio, por no decir universal, interrogándose sobre las formas de vida de los supervivientes y la reconstrucción de un mundo nuevo (Reati 2006; Steimberg 2012; Skult 2013; Giuggia 2020a, 2020b). De ese *corpus* de novelas voy a trabajar sobre dos que construyen imaginarios casi especulares, *Plop* (Pinedo 2004) y *Tejer la oscuridad* (Monge 2020).

Plop de Rafael Pinedo

Plop, nombre del personaje principal, es la primera parte de una trilogía temática que, al menos según las intenciones del autor, tenía como denominador común la interrogante sobre “qué sucedería con la desaparición de la cultura” (Friera 2006). A través de un estilo significativamente paratáctico y seco, la novela narra la vida del anti-héroe epónimo, desde su nacimiento en el barro hasta el momento de su muerte, cuando, convertido en un tirano sanguinario, es asesinado por la comunidad que lo entierra vivo. El nombre que se le da proviene del ruido que hace su cuerpo al caer en el barro cuando nace y lo elige una de las ancianas que decide cuidarlo después de que la madre, que lo había dado a luz mientras caminaba, cayera en un estado catatónico y, por lo tanto, según la ley del grupo, fue “reciclada” es decir, sacrificada y sometida a canibalismo ya que, como bien destaca Steimberg “[e]l reciclado es el destino del inútil, del viejo, del débil, del enfermo; del que es, por su sola existencia, un obstáculo para la supervivencia del grupo” (Steimberg 2012, 132). Aunque no se sabe con exactitud cuál fue el evento catastrófico, desde las primeras páginas parece claro que fue algo ambiental: es un mundo contaminado donde casi nunca deja de llover y, valga la ironía, el agua, envenenada, no se puede recolectar una vez que cae al suelo. De algunos detalles se entiende que no ha pasado mucho tiempo desde la catástrofe, pero extrañamente, nadie tiene memoria del antes.¹⁰ Sólo los miembros mayores del grupo guardan algún recuerdo de la cultura anterior y únicamente la Vieja Goro conserva un libro de ciencias que lee de manera ritual

¹⁰ Especialmente en el capítulo titulado “El depósito” se relata que Plop descubre un lugar en que hay una enorme cantidad de bienes: por un lado, latas de comida aún comestibles –lo cual hace pensar que el derrumbe final de la *civilización* no debe haber ocurrido hace mucho– y, por otro, productos “cuya utilidad no podía imaginar” (Pinedo 2004, cap. El depósito).

como si fuese un texto sagrado (y, en términos simbólicos, lo es, siendo el último signo de civilización).

Como mencioné, la narración, que imita los modos de la epopeya y del nacimiento mítico del héroe (“Dicen”...), se desarrolla de manera circular: el primer capítulo es un ‘Prólogo’ en el que nos encontramos al final del relato, con Plop arrojado a un pozo profundo, esperando la muerte. El resto de la novela consiste en capítulos cortos que, al narrar el crecimiento del protagonista y su ascenso social, describen simultáneamente el mundo pos-catastrófico: un entorno extremadamente amenazador y una comunidad donde la supervivencia es la única preocupación; pero la supervivencia –que resuena cada vez en el saludo que se intercambian hombres y mujeres: “Acá se sobrevive” (Pinedo 2004)– se sustenta en la sola lógica del más fuerte, del más apto. Por eso la madre da a luz de pie, mientras migran de un lugar a otro, por eso los enfermos son “reciclados”. A esto se suma una estructura social altamente jerarquizada y cruel y una serie de ritos y tabúes a primera vista incomprensibles.

Después de esta breve descripción de la novela, veamos cuáles han sido las interpretaciones críticas que, en general, se mueven en un arco entre lecturas fuertemente contextualistas (Zimmer 2013; Kurlat-Ares 2016) y otras que, aun considerando la presencia de unos referentes locales, ven en *Plop* unas inquietudes más universales (Reati 2013; Giuggia 2020a, 2020b; Catalin 2020). Entre las primeras es posible destacar un punto de vista común, ya que ambos críticos leen la novela de Pinedo en el marco de los avatares y reapariciones de la antinomia decimonónica civilización/barbarie. Zimmer, ya desde el título (“Barbarism in the muck of the present: Dystopia and the Postapocalyptic from Pinedo to Sarmiento”) lee la novela como una rearticulación del discurso de Sarmiento considerando que “if Sarmiento, in 1845, writes his version of civilization's last battle, Pinedo is interested in taking the failure of that battle as his starting point” (Zimmer 2013, 138); por otra parte, Kurlat-Ares afirma que “the tribalism of *Plop* is the implosion of positivist liberal aspirations that announced the fate of humanity as a form of evolution. Here history falls into a morass” (2016, 432), suponiendo que el texto sería una alegorización del “populismo kirchnerista” (435). En ambos casos, el tan polémico paradigma sarmentino de evidente cuño positivista, no parece estar sometido a crítica y las reflexiones establecen un nexo causal entre el derrumbe del proyecto positivista-liberal y el barbarismo. Por otro lado, Catalin (2020), Reati (2013) y Giuggia (2020a, 2020b) tienden a dar espacio a una lectura menos localista, desarrollando, principalmente, una reflexión sobre el arcaísmo y el tribalismo de la sociedad pos-catastrófica. Volveremos a esto, pero primero me interesa ver algunas de las ideas expresadas por el autor en una de las pocas entrevistas concedidas antes de su prematura muerte (Friera 2006). El discurso gira esencialmente en torno a dos cuestiones: la voluntad por parte de Pinedo de reflexionar sobre lo que él define “destrucción de la cultura” y crear una narración cuyo pivote sea el problema de la supervivencia:

La historia es cruel, también la situación; mi idea guía fue quitar todo y dejar solo “la supervivencia”, luego agregué los ritos, las estructuras jerárquicas y los tabúes. A través de la antropología, intenté llegar a los componentes más elementales y solo agregué lo que era funcional para la historia para que fuera verosímil, de modo que tuviera una estructura antropológica coherente.... Me di cuenta de que no había nada más que ritos o, quizás peor, no había nada detrás de la cultura humana... solo patrones de supervivencia (Frieria 2006, s.p.)

La cuestión que surge, y que es una consecuencia directa de lo que acabo de señalar, es crear una narrativa antropológicamente coherente. Se percibe acá una fricción entre las intenciones y su conexión con el discurso antropológico. El experimento especulativo de imaginar un mundo en el que la cultura ha sido destruida, con todos los límites del caso, podría resultar interesante, pero entramos en el campo de la *fanta-antropología* o como bien afirma Reati –tomando prestado un concepto desarrollado por J. J. Saer– una *antropología especulativa* (Reati 2013, 36). Disiento, en cambio, de Reati en lo que atañe a los contenidos de esta *antropología especulativa* que “[a]rroja luz sobre la *naturaleza humana en general*” (*ibid.*; énfasis propio). Sin duda, como vimos, esta es la hipótesis de Pinedo, sin embargo, me pregunto, ¿será realmente así?, ¿tiene sentido hoy pensar en algo como una *naturaleza humana* sobre todo si nos colocamos en el campo de la antropología?, ¿no sería más adecuado, como lo hace Sahlins, pensar que la “[i]dea that we are involuntary servants of our animal dispositions is an illusion - also originating in the culture”? (2008, 2). El concepto, sigue, sería el resultado de una metafísica del orden típicamente occidental, ya que se funda sobre una antinomia del folklore y que, al contrario, otras (muchas) culturas consideran que “beasts are basically human rather than humans basically beasts” (*ibid.*).

La idea de que exista una *naturaleza humana* “bestial” sería el resultado, entonces, de un conjunto de *creencias* muy en boga hoy tales como el determinismo genético (egoísmo competitivo), económico (*rational choice*) y conformaría el presupuesto teórico de otras disciplinas (psicología evolutiva, sociobiología, etc.) que conciben sus modelos hermenéuticos a partir del concepto de *gen egoísta* (Sahlins 2008)¹¹; estas ideas, concluye Sahlins, indicarían que “[o]blivious to history and cultural diversity, these enthusiasts of evolutionary egoism fail to recognize the classic bourgeois subject in their portrait of so-called human nature” (*ibid.*).

¹¹ Sahlins no menciona autores ni ofrece referencias bibliográficas al respecto quizás por la increíble difusión de estas ideas; no obstante sobre sociobiología y psicología evolutiva pueden consultarse Wilson (Wilson 1975; 1978) y Dawkins (1976); las críticas a estos proyectos se deben básicamente al exceso de determinismo biológico que no consideraría los aportes de la dimensión cultural y a sus consecuencias en lo político (Kitcher 1985; Science for the People. Sociobiology Study Group 1976); una nueva ola de difusión de estos temas, ya abiertamente conservadora, aparece hacia finales del siglo pasado (Fukuyama 1999; Arnhart 1998; Pinker 2002).

Al volver a la entrevista de Pinedo, lo problemático es la explicitación de un nexo causal entre la idea-límite de “destrucción de la cultura” y una coherencia antropológica, su verosimilitud: se puede, quizás, fantasear sobre un mundo en que la cultura haya desaparecido a través de una sensibilidad antropológica, pero sería imposible apoyarse en datos etnográficos reales para sustentar la hipótesis ya que, si no hay cultura, ¿podría haber antropología? No es lo mismo imaginar qué pasaría en un mundo en que, por ejemplo, el concepto mismo de familia ha desaparecido, que tratar de anclar esta especulación a un dato antropológico.¹² Sin embargo, este no es el punto, y sería ciertamente inútil juzgar las intenciones y reducir la lectura de una novela a su “corrección” antropológica. Creo, no obstante, que la cuestión debe plantearse al menos en estos términos: el imaginario en el que se basa la novela está más endeudado (si esta es la única interpretación, pero quizás no lo sea) con el pensamiento hobbesiano, el positivismo, el evolucionismo y el darwinismo social, que con la antropología moderna y este mismo imaginario se encuentra utilizado, a menudo inconscientemente, como marco interpretativo también por parte de los críticos. Sólo para ofrecer algunos ejemplos, Fernando Reati escribe que “la destrucción de la cultura nos lleva al salvajismo” (2013, 32), que la novela “arroja luz sobre la naturaleza humana en general” (36); Molle (2005, 25) reseña el texto afirmando que “viaja a los orígenes de la ley y la prohibición, es decir, al origen de la cultura”. Zac Zimmer (2013), como vimos, refiriéndose a una posible comparación con el *Facundo* de Sarmiento, escribe que donde este narra la batalla entre civilización y barbarie, Pinedo considera la derrota como punto de partida. En la misma línea, Kurlat-Ares escribe que “[b]arbarism is a function of a conscious choice of political survival and utilitarianism (2016, 439). La crítica estadounidense afirma también que “governed by acrary for the remains of the former civilization can be utterly dangerous” (438) y finaliza: “the novel makes clear that the disappearance of the State generates atavism” (440)¹³. Steimberg, por su parte, sostiene que “la civilización de las ruinas de Plop [sería una sociedad] de cazadores-recolectores (2012, 132) y que en este combate cotidiano sería “coherente que la organización interna del grupo de Plop sea heredera de estructuras militares y policiales” (133).

¿Cuál es el punto común de estas afirmaciones? Hacen referencia a un lenguaje y a una serie de “tropos” antropológicos. Pero ¿cómo lo hacen? Esencialmente, partiendo de

¹² Esta es una de las operaciones que cumple el autor en la novela (Pinedo 2004, cap. “Los Raros”).

¹³ A pesar de que sabemos de una entrevista (Alonso 2004) que la primera idea de la novela fue concebida en 1997, es muy probable que se haya terminado al calor de la crisis argentina de 2001 y de las consiguientes revueltas callejeras; si fuera así ¿el barbarismo de *Plop* podría leerse como un avatar de las revueltas o del naciente kirchnerismo? Creo que sería más interesante contrastarlo con el intento de crear dimensiones socio-económicas alternativas, solidarias y de mutuo apoyo como fábricas socializadas, comedores populares etc.. Ver, al respecto, Schwartz (Schwartz 2017), Vitali Bernardi & Brown (2022) y Dinerstein & Deneulin (2012) (agradezco las sugerencias a los/as anónimos/as revisores/as).

una *vulgata*, de un imaginario que no encuentra correspondencia en gran parte del pensamiento antropológico mismo¹⁴. O no será, como afirma acertadamente Catalin, que “[o]bservar al hombre sobreviviendo, ¿nos obliga simplemente a contemplar una acumulación de características que vuelve, por la negativa, a dar una definición de lo humano como realización de una esencia y que nos ata a una temporalidad regresiva dominada por la dicotomía civilización-selvajismo?” (2020, 132).

En su reciente ensayo, Graeber & Wengrow (2021) han demostrado, con una increíble cantidad de fuentes y documentos, cómo estas ideas son principalmente fruto de un prejuicio occidental moderno; pero, a su vez, Marshall Sahlins (2008) ya había señalado cómo la idea de una naturaleza humana originalmente oscura y “que hay que controlar” es producto de una tradición que va desde Tucídides hasta Hobbes. Se podría dibujar una historia más extensa: M. Mauss (2012), uno de los padres de la antropología moderna, por ejemplo, con su ensayo sobre el don, abre una ventana importante para la antropología política al afirmar que el don y las diversas formas de consumo/destrucción simbólica de la riqueza no eran más que instancias autoconscientes que muchas comunidades “arcaicas” utilizaron para evitar el peligro de la acumulación de riqueza y el posible y consecuente desarrollo de formas jerárquicas y/o estatales. Este mismo discurso será luego profundizado especialmente por Pierre Clastres, discípulo de Lévi-Strauss, en *La société contre l'état* (Clastres 1974) y *Archéologie de la violence* (Clastres 1999 [1976]).

En resumen, me parece importante destacar, en este tipo de lectura, algunos elementos que enfatiza el mismo Pinedo, a saber: una *concepción de la historia y del tiempo* (como progreso), una *concepción del ser humano* (como ser violento por su naturaleza íntima), una *concepción de la organización social* (con el Estado como cumbre de civilización y regulador de la violencia). En cuanto al primer punto (concepción de la historia), hemos dicho que el ser humano, con el colapso del Estado, vuelve a un estado salvaje, a un estado de naturaleza. La primera pregunta que surge es entonces qué sentido tiene adoptar semejante concepción regresiva de la historia cuando el planteo de la novela funcionaría igualmente sin adecuarse a este paradigma, centrándose simplemente en la representación del género humano en condiciones específicas de supervivencia. Lo que aquí está en juego es una visión progresiva (¿*progresista*?) y evolucionista de la historia en la que la relación entre naturaleza y cultura no es una imbricación de complementariedad, sino una diferencia cualitativa que nos recuerda los estadios de civilización del positivismo. Siguiendo este razonamiento, la destrucción de la cultura remite a la naturaleza y, como veremos, la naturaleza nos lleva a la barbarie, lo cual no es

¹⁴ Junto con el de la violencia, otro elemento de esta *vulgata* evolucionista sobre las sociedades *arcaicas* sería el de la extrema pobreza aunque las evidencias antropológicas y arqueológicas indiquen que no es así (Sahlins 2017; Scott 2017; Graeber y Wengrow 2021).

una implicación lógica sino el resultado de un determinado posicionamiento ideológico. En cuanto al segundo elemento, la concepción de lo humano, el asunto no es tanto destacar un exceso de universalismo (implícito y tal vez no fácilmente eliminable en este tipo de narrativas), sino poner en tela de juicio una segunda creencia: aun admitiendo un estado de naturaleza originario, ¿cómo sería posible sostener que esto –necesariamente– signifique barbarie, violencia, dominación? Finalmente, sobre el tercer punto (una concepción de la organización social), volvemos al evolucionismo: a la vez que hay un tiempo que fluye de manera lineal hacia un fin, permanece la arrogante afirmación de que el sujeto de esta temporalidad es el ser humano, no sólo varón, blanco y occidental sino también contemporáneo, que se auto-denomina como único sujeto políticamente autoconsciente. La barbarie, como hemos leído en las palabras de Kurlat-Ares, sería la única opción, una “elección política consciente” (Kurlat-Ares 2016, 339).

Sospecho, al contrario, que si elimináramos estas *creencias* podríamos leer otra historia en *Plop*. Estructuralmente uno de los primeros elementos que descubrimos sobre el mundo de *Plop* es que en la llanura donde vive el grupo, existen varias comunidades y que lo que leemos “era la forma de supervivencia que se había dado en el Grupo. En otros había formas sociales de todo tipo. Cada uno armaba la estructura que podía. Para sobrevivir” (Pinedo 2004, cap. “El nacimiento”). Además, aun suponiendo que tenga sentido seguir hablando de *egoísmo competitivo*, este no es el valor protagónico del relato. Una parte importante del texto está dedicada a contar la amistad entre Plop, el Urso y la Tini, una relación de solidaridad y apoyo mutuo (el Urso y la Tini incluso llevarán consigo a un bebé, lo mismo que hizo la Vieja Goro con Plop para que sobreviviera). Cuando las pretensiones despóticas de Plop están casi en su límite máximo, será el propio protagonista quien mandará matar a sus amigos; pero, incluso en ese momento, los dos no traicionan la ética solidaria que los ha guiado hasta ese punto: Plop les pide, para castigarlos, que luchen entre ellos para sobrevivir, pero ambos se niegan, dejándose matar. Finalmente, una última idea, la más importante a mi juicio: la novela, sabemos, tiene una estructura circular en la que la parte central es un largo *flashback* de la vida del protagonista, pero que el inicio y el final coinciden, mostrándonos a Plop en un pozo, próximo a la muerte. El prólogo se cierra con estas palabras: “Todo el esfuerzo es para este momento, para llegar, para poder finalmente morir” (Pinedo 2004, cap. “El prólogo”). Junto a él también serán castigados los miembros de la “Secta”, el grupo de fieles con quienes se dedicó a las peores crueldades. Plop, más que una encarnación de la barbarie, se parece al capitán Kurz: una ambivalencia oscura que encuentra consuelo sólo en la auto-destrucción final sugerida en el Epílogo. Gracias a la imagen del barro (“todo era barro, no había nada más que barro...”; Pinedo 2004, cap. “El epílogo”) que podemos considerar como una isotopía fundante, se abre otra lectura del relato: una pulsión de muerte que sostendría el discurso de este poder absoluto abriendo paso a “utopian traces within the social order they describe to make room for hope” (Moylan 2000, 268).

Tejer la oscuridad de Emiliano Monge

Recuérdalo y no olvides recordárselo a los otros: avanzar convencidos siempre de que un mundo nos aguarda.
Monge 2020, 87

A partir de esta esperanza podemos pasar al otro texto, *Tejer la oscuridad* del mexicano Emiliano Monge (2020). El relato empieza en el año 2029 cuando una catástrofe, que imaginamos de dimensiones cósmicas, ha puesto a prueba la vida en el planeta, desencadenando una ola de calor mortal que sigue produciendo consecuencias terribles y, quizás, inesperadas: en el mundo imaginado por Monge, de hecho, el calentamiento no implica la desaparición del género humano, sino su *duplicación*. De esto surge una guerra global entre los *originales* y los *duplicados* que está llevando el mundo al colapso. Sólo un pequeño número de niños (los *individidos*) parece inmune a la duplicación y son, por ello, acogidos y “protegidos” en un orfanato, pero de alguna manera también tratados como *conejillos de indias* para comprender el proceso bioquímico que impide la duplicación. Estos niños son, por lo tanto, *la puesta en juego*, atrapados entre el nuevo gobierno que quiere estudiarlos por un lado y, por el otro, por los *duplicados* que quieren destruirlos para evitar que el proceso se termine. Con un salto al 2033, leemos que la guerra parece haber llegado a su punto final: la ciudad está sitiada y, a raíz de esto, dos de los tutores del orfanato permiten que los niños huyan para que puedan salvarse y dirigirse hacia un “mundo nuevo”.

Esta es, en resumen, la historia, pero hay otros elementos que merecen ser destacados: la estructura, los paratextos e intertextos y, finalmente, los narradores.

La novela está dividida en tres partes: “urdimbre”, “trama” y “malla”. Cada sección tiene varios capítulos titulados de forma distinta: en la primera parte, cada capítulo tiene un título y una fecha (por ejemplo, “Tres Regalos (Agosto, 2029)”); en la segunda, en cambio, tenemos una numeración progresiva y un par de cifras que son las coordenadas del recorrido migratorio hacia la tierra prometida (“Uno (18.728 / -98.329)”) y, en la última parte, los capítulos indican el nombre del subgrupo etario de la comunidad que se formó durante la migración (“los medianos”, “los más viejos”, “los más chicos”) que se alternan en la narración.

En relación con el paratexto, encontramos dos epígrafes y una Advertencia (antes de la primera parte) y otro epígrafe en cada otra parte. Al final, una “Nota” y un mapa en el que se indican las “coordenadas” del recorrido migratorio. Veamos, ahora, cómo funciona este complejo sistema para- e inter-textual, empezando por los epígrafes. El segundo, que aquí nos interesa menos, son las palabras de una controvertida tutora de un

orfanato privado (Rosa Verduzco)¹⁵. La primera, en cambio más interesante, es tomada de la novela *The Left Hand of Darkness* (1969) de Ursula K. Le Guin (2019): "La luz es la mano izquierda de la oscuridad, y la oscuridad es la mano derecha de la luz. Dos son uno, vida y muerte". La Advertencia, por otra parte, nos habla de los *quipu*, escritura incaica basada en un sistema de nudos. Hasta hace poco considerados sólo como un sistema para registrar números, se descubrió recientemente que los *quipus* son una forma de "escritura multisensorial, multidimensional y multitemporal, capaz de preservar las complejas y extremadamente ricas narraciones de la cultura inca" (Monge 2020, 11). Finalmente, los epígrafes de las tres partes son tomados del *Popol Vuh*, del *Chilam Balam* y de *La visión de los vencidos. Relatos indígenas de la Conquista* (Portilla 1959): los dos primeros libros recopilan algunos fragmentos de la cultura maya precolombina, el tercero, por su parte, una serie de testimonios aztecas sobre la Conquista. Llegamos así, indirectamente, a la "Nota final" que destaca una densa red de correspondencias intertextuales: en la novela, las partes en cursiva pertenecen a *La visión de los vencidos* o a la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, mientras que –entre comillas– encontramos citas provenientes precisamente del *Popol Vuh*, del *Chilam Balam* y de la *Historia de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún.

Con respecto a los narradores, son unos ochenta personajes que se alternan a lo largo del relato y que hacen de *Tejer la oscuridad* una novela decididamente compleja. A partir de estos mínimos detalles de superficie, se puede afirmar que el imaginario propuesto por Emiliano Monge es distinto, aunque surja de un supuesto casi idéntico al de la novela de Rafael Pinedo. La catástrofe, en ambas novelas, tiene consecuencias parecidas. En primer lugar, también en *Tejer la oscuridad*, surge una nueva estructura de poder ("El Consejo") evidentemente autoritario, aunque no tribal o tan violento como el de *Plop*. La escasez de recursos es tematizada de forma parecida: al contrario que en *Plop* (donde no para de llover y el agua está contaminada), en el mundo creado por Monge el problema es la sequía, pero el resultado es el mismo, el acceso al agua es tan limitado que para limpiar el *bulto* –un objeto sagrado para la comunidad del orfanato, *infra*– sólo se puede usar el sudor "que Ligio recolecta de cada uno de nosotros a la hora en que el calor es inaguantable" (Monge 2020, 42). Violencia y conflictividad son también constantes a lo largo de toda la novela, así como el sacrificio de los más débiles, el olvido de ciertas técnicas¹⁶ y la necesidad de recrear ciertos rituales colectivos. Lo que, en cambio, es

¹⁵ Conocida con el apodo de Mama Rosa, Rosa del Carmen Verduzco fue la gestora de un orfanato que estuvo al centro de un escándalo sobre abusos y violencias infantiles.

¹⁶ Durante la gran migración, en la segunda parte, se hace referencia a cómo se descubrió "otra vez el fuego" (Monge 2020, 105) y, poco después se mencionan "esos tubos, a los que Juana me explicó que le decían binoculares" (*ibid.*).

radicalmente distinto son los modos de la narración: la violencia nunca se exhibe como crueldad gratuita o como demostración de poder y los rituales, aun cuando son cruentos, sirven para construir un sentido de lo sagrado; por ejemplo, en la segunda parte, cuando el lector asiste al sacrificio de un preso de guerra –una clara referencia al sacrificio ritual azteca–, termina con un ritual orgiástico que termina uniendo a dos grupos de sobrevivientes que acababan de encontrarse en la desolación: “cada grupo ofreció sus hongos y muy pronto estuvimos desnudos, mezclándonos, tocándonos, penetrándonos y siendo penetrados” (130). Poco después, la escena se repite explicitando aún más el vínculo entre el éxtasis y la creación de una *condividualidad*¹⁷: “[f]uimos abrazados por el éxtasis, el estremecimiento y el trance tras el cual, después de haber estado cado uno dentro, en el fondo mismo de sí mismo, Ayal, salimos otra vez, para entrar en lo más hondo de los otros y volvernos uno juntos” (140).

El valor en *Tejer...* radica, por lo tanto, en la reconstrucción de una colectividad y esta operación es llevada a cabo sin caer en mitos idealizantes, sino destacando la complejidad del mismo proceso de reconstrucción de una comunidad basada en principios solidarios y anti-jerárquicos. De hecho, la novela se abre con un momento de conflictividad que se convierte en rebelión: Laudo, uno de los jefes del orfanato junto a Madre, se ha peleado con esta última y decide dejar ese lugar tan estratégico para el Consejo ofreciéndole a Laya, una de las chicas, una sorpresa que se convertirá en el elemento de fundación de la futura comunidad: “Esa sorpresa eran tres regalos: un estuche de lápices, este libro en el que por primera vez escribo y un pequeño bulto hecho de lana, plumas y conchas, blanco como un colmillo y suave como la piel de los chicos. Cuando puso el bulto entre mis manos, Laudo me contó que también a él se lo habían regalado” (17).

El cuaderno-libro y el *bulto* remiten a dos temporalidades distintas pero complementarias: el primero le servirá al grupo para registrar su pasado en tanto que el *bulto* reenvía al futuro, al mundo nuevo profetizado. De hecho, el *bulto* es, antes, comparado a una crisálida, “una mariposa negra, polvorienta y hermosa” (63) para luego, cuando se abra gracias al sacrificio de Ayal –hija de Laya–, dejar salir un cuervo negro que indica al grupo el camino para llegar al mundo nuevo¹⁸. Por otra parte, con respecto al libro, es interesante destacar que Laya, si en un primer momento lo guarda para sí, luego se dará cuenta que quiere que “sea el libro de todos” (23): a partir de ese momento funcionará como archivo de una memoria colectiva *por venir*: todos se turnan para registrar los eventos y ofrecer, explícitamente, una versión plural de la memoria que crea un *nosotros*. Ana –otra de las huérfanas– escribe: “¡Contando mi recuerdo más primero, seré uno de nosotros y ayudaré a hacer nosotros!” (51). Cabe destacar que ese *nosotros*

¹⁷ Ver al respecto Remotti (2021).

¹⁸ Paradójicamente, cuando el grupo llega a esa tierra supuestamente prometida, “los medianos” se convencen de que han sido engañados y que esta no es el mundo nuevo (Monge 2020, 177).

se expandirá a lo largo de la novela. En primer lugar, cuando los personajes ya no escriban sus propias memorias sino una “memoria compartida” (69) como escribe una huérfana sin nombre ni recuerdos personales: “no soy una uno. Soy una nosotros” (*ibid.*). Ya en la segunda parte, esa marca de identidad se ampliará hasta disolverse en el otro: “Y como ellos son también nosotros, nosotros, que somos ellos” (131).

Esta metáfora “comunitarista” también está presente en la estructura del texto, donde el tejido (la sociedad) es el resultado del entrelazamiento de trama y urdimbre. La asamblea, no sin problemas ni contradicciones, es el lugar donde construir, juntos, la sociedad futura por medio de prácticas consensuadas. La temporalidad del relato, al contrario de lo que pasa en *Plop*, no es fija ni regresiva: hay cambios en la condición de la sociedad y la catástrofe no está representada como el retorno de un arcaico y violento *reprimido*. La intertextualidad, con los mitos mayas y las historias catastróficas de la Conquista, por otra parte, tiene una pluralidad de funciones. En particular me interesa destacar algunas. A nivel narrativo, la intertextualidad posibilita recrear imágenes evocadoras de aquella dimensión mítico-mesiánica que es una de las tonalidades de la novela¹⁹. Además, estas citas establecen una relación de continuidad con el pasado y, al hacerlo, evocan la temporalidad cíclica de muchas culturas amerindias, hecha de momentos de creación y sucesiva destrucción del mundo²⁰. Esto permite socavar una temporalidad progresiva en la cual los únicos movimientos posibles son avanzar (y, por lo tanto, ver el futuro como realización de las causas del presente) y retroceder (y, por ende, considerar el pasado como un fracaso radical de las promesas del presente). Esta visión del tiempo recuerda el concepto andino de *pachakuti* que podría traducirse como “retorno del espacio-tiempo” o “renovación”, “revolución”, “catástrofe”. Silvia Rivera Cusicanqui emplea este concepto en su lectura de las revueltas indigenistas y nos permite entender que esta temporalidad no sitúa a la cultura andina en una compulsión de repetición sino que, al contrario, inscribe lo que para nosotros, los europeos, es el presente en un pasado fundacional pero no determinista, a saber: “la insurgencia de un pasado y un futuro, que puede culminar en catástrofe o en renovación” (Rivera Cusicanqui 2010, 8). Con esto llegamos también a la referencia del comienzo a los *quipus* considerados como escritura multisensorial y multidimensional. La escritura es, tal vez, la isotopía que nos interesa: es el lugar de un pasado (los textos precolombinos que el grupo se lleva consigo desde el orfanato) que se reactiva en un presente (la escritura

¹⁹ Dichos elementos intertextuales no interrumpen la lectura ya que, a pesar de estar en itálicas o entre comillas, sólo en la nota final se indica la procedencia intertextual de algunas partes a pesar de que el lector sabe, desde el comienzo, que estos son los libros que el grupo se lleva consigo cuando huye del orfanato.

²⁰ Es importante destacar que, ya hacia el final de la novela, se mencionará por primera vez a un personaje cuyo nombre –Ollín– remite al *nahui ollín* (“cuatro movimiento”) de los nahuas cuyo significado simbólico hace referencia a la última creación del mundo.

colectiva) en busca de un futuro como promesa de una renovación total: la nueva “escritura-lengua” que se presenta a los niños es la superación del aquí-ahora y, al igual que los *quipus*, es multisensorial y multidimensional, símbolo de la regeneración.

Conclusiones

Gracias a la lectura de *Plop* y *Tejer la oscuridad* hemos podido observar dos formas diferentes de representar la pos-catástrofe que, sin embargo, se apoyan en algunos núcleos comunes que ofrecen perspectivas divergentes: por un lado, ambos textos abren la pregunta sobre la supervivencia y, por el otro, implican una reflexión sobre los tiempos de la catástrofe.

La interrogante más pertinente al respecto atañe no sólo al cómo se representa hoy la catástrofe, sino también de qué manera la literatura, el pensamiento, el imaginario, pueden constituir una línea real de salida, de fuga de lo que ya parece ser un destino determinado. Probablemente, se trate de llevar a cabo una revisión total de nuestro *estar en el mundo* que tenga su motor en la imaginación, no como una fantasía inútil y vaga, sino como capacidad de resolución de problemas y construcción de mundos posibles, una práctica que pueda dirigirse en cualquier dirección, hacia el pasado y hacia el futuro, hacia los espacios-otros de esas civilizaciones que Europa y Estados Unidos han relegado a la categoría de humanidad “menor” y hacia el mundo de las personas no humanas. Se trataría, en primer lugar, de dismantelar esa idea que ve al hombre blanco y jerárquicamente organizado en un Estado como la cumbre de la civilización (cuando en realidad es el problema) y que, etnocéntrica y paradójicamente, considera a su “antepasado” (el indígena, el salvaje) como *naturalmente* incapaz de elecciones autoconscientes. Es necesario poner fin a los últimos vestigios del evolucionismo que nos impide encontrar, incluso en el pasado, posibles indicios de un camino diferente ya que esta visión progresiva traza una dirección y determina, como bien ha señalado recientemente Žižek (2023), un callejón sin salida: siguiendo un concepto desarrollado por Dupuy (2012), el filósofo esloveno nos insta a elaborar una nueva noción de tiempo (¿y no es eso lo que hace la comunidad de *Tejer la Oscuridad*?) a través de la pareja conceptual futuro/porvenir, entendiendo el primero como plena actualización de las tendencias del presente hacia un “punto fijo” (la catástrofe) y el porvenir como posible alternativa:

[T]he future is causally produced by our acts in the past, while the way we act is determined by our anticipation of the future and our reaction to this anticipation.

We should first perceive the catastrophe as our fate, as unavoidable, and then, projecting ourselves into it, adopting its standpoint, we should retroactively insert into its past (the past of the future)

counterfactual possibilities (“If we were to do that and that, the catastrophe we are in now would not have occurred!”) on which we can act today. (Žižek 2023, s.p.)

Es la misma operación que el antropólogo italiano Matteo Meschiari describe cuando, al reflexionar sobre la película *Tenet* de Christopher Nolan, habla de un presente bajo ataque del futuro, indicando con esta idea no un acto mágico, sino una instancia de *reverse engineering*:

il presente non va visto come una conseguenza del passato ma come un *attacco da parte del futuro*. Anti-intuitivo, certo, ma è l'unica possibilità per lasciare aperta una possibilità: se il presente è una conseguenza del passato e il futuro è ipotecato, allora non c'è più niente da fare; se invece il presente è un terreno invaso da un futuro catastrofico, allora resta un piccolo margine di azione per contrastarlo. (Meschiari 2021, 79–80)

¿El futuro será un desierto con seres humanos luchando por la supervivencia? Puede ser, si seguimos imaginando la deprimente historia cocinada por Hobbes hace algunos siglos, porque, al prefigurar al enemigo en todas partes, reaccionaremos consecuentemente (este es el argumento de Žižek). Sin embargo, podemos tratar de entender si esta historia es verdadera y quizás descubriríamos que, si lo fue, lo fue sólo por un pequeño fragmento de nuestra historia en un pequeño rincón del mundo. Y que, además, hay otras alternativas que han sido y son practicadas en otros tiempos y lugares: “inventar una mitología adecuada al presente” (Danowski y Viveiros de Castro 2019, 30) o elegir cosmologías alternativas, como sugiere Meschiari (2021).

Concluyo, retomando el inicio, con una esperanza. Clark escribe:

Debemos pensar y vivir como si estuviéramos en medio de la sexta gran extinción masiva, como si estuviéramos frente a la catástrofe climática, como si estuviéramos ante la amenaza inminente de un colapso de la biósfera. Como de hecho lo estamos. (Clark 2023, 9)

Y continúa así:

Ahora sabemos que la *arché*, el principio y la práctica del dominio, ha fallado en todos los niveles en que se ha afirmado, desde lo personal hasta lo social, desde lo ecológico hasta lo geológico. Ha llegado el momento de recrearnos a nosotros mismos y a nuestras comunidades a través de la práctica de la *an-arché*, del no dominio, es decir, del apoyo mutuo entre todos los seres vivos. (*Id.*, 10)

REFERENCIAS

- ALONSO, A. 2004. “Entrevista a Rafael Pinedo.” *Axxon* 136 (marzo). <<http://axxon.com.ar/not/136/c-1360035.html>>.
- ARNHART, L. 1998. *Darwinian Natural Right: The Biological Ethics of Human Nature*. SUNY Press.
- BACCOLINI, R., MOYLAN, T. (eds.). 2003. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- BERGER, J. 1999. *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BINNS, N. 2010. “Niall Binns Una tierra cada vez más baldía. La evolución del imaginario apocalíptico en la poesía hispanoamericana del Siglo XX.” En *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, editado por Geneviève Fabry, Ilse Logie, y Pablo Decock. Oxford: Peter Lang.
- BRAIDOTTI, R. 2013. *The posthuman*. Cambridge; Malden: Polity Press.
- BRAIDOTTI, R., HLAVAJOVA, M. (eds.). 2018. *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury Academic.
- CANGIANO, M. 2024. *Guerre culturali e neoliberalismo*. Milano: nottetempo.
- CARRASCO MUÑOZ, I. 1989. “Poesía chilena de la última década (1977-1987).” *Revista Chilena de Literatura* 33: 31–46.
- CASTORIADIS, C., LASCH, C. 2012. *La culture de l'égoïsme*. Editado por Jean-Claude Michéa. Paris: Climats.
- CATALIN, M. 2020. “Vidas más allá de la abyección: los imaginarios para después del final de Rafael Pinedo.” *HeLix-Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft* 14/2: 130–49.
- CECILIA DINERSTEIN, A., DENEULIN, S. 2012. “Hope Movements: Naming Mobilization in a Post-Development World.” *Development and Change* 43/2: 585–602. <<https://doi.org/10.1111/j.1467-7660.2012.01765.x>>.
- CLARK, J.P. 2013. *The Impossible Community: Realizing Communitarian Anarchism*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- . 2023. *Dallo Stato alla comunità. Il mondo di domani*. Milano: Elèuthera.
- CLASTRES, P. 1974. *La société contre l'État*. Parigi: Les Éditions de Minuit. <https://books.google.it/books?id=iVMMyzGEACAAJ&dq=clastres+soci%C3%A9t%C3%A9+contre+l%27%C3%A9tat&hl=it&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&redir_esc=y>.
- . 1999. *Archéologie de la violence: la guerre dans les sociétés primitives*. Monde en cours Série Intervention. La Tour d'Aigues: Éditions de l'aube.
- DANOWSKI, D., VIVEIROS DE CASTRO, E. 2019. *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- DAWKINS, R. 1976. *The Selfish Gene*. New York, NY: Oxford University Press.
- D'ONOFRIO, S. 2019. *Lévi-Strauss e la catastrofe. Nulla è perduto, possiamo riprenderci tutto*. Milano: Meltemi.
- DUPUY, J.-P. 2012. “The precautionary principle and enlightened doomsaying.” *Revue de métaphysique et de morale* 76/4: 577–92. <<https://doi.org/10.3917/rmm.124.0577>>.
- FABRY, G., LOGIE, I., DECOCK, P. 2010. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Oxford: Peter Lang.
- FISHER, M. 2009. *Capitalist Realism. Is There no Alternative*. London: Zero Books.
- FRIERA, S. 2006. “Argentina ayuda mucho al pesimismo” El escritor habla de Plop, una novela que alude a ‘la destrucción de la cultura.’ Página12. 17 de enero de 2006. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html>>.

- FUKUYAMA, F. 1992. *The End of History*. New York: The Free Press - Macmillian.
- . 1999. *The Great Disruption*. London: Profile Books.
- GHOSH, A. 2018. *The great derangement: Climate change and the unthinkable*. Penguin UK.
- GIUGGIA, A. 2020a. “La vida después del fin: una lectura posapocalíptica de Plop, de Rafael Pinedo.” *Badebec*.
- . 2020b. “Vivir a la intemperie: el cronotopo posapocalíptico en Frío, de Rafael Pinedo.” *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades* 9/19: 196–208.
- GOODBODY, A., Johns-Putra, A. 2019. *Cli-Fi: A Companion*. Peter Lang.
- GRAEBER, D. 2004. *Fragments of an Anarchist Anthropology*. Paradigm 14. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- GRAEBER, D., WENGROW, D. 2021. *The Dawn of Everything. A New History of Humanity*. London: Penguin UK.
- HARAWAY, D. 2013. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.
- . 2015. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin.” *Environmental Humanities* 6/1: 159–65. <<https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>>.
- JOHNS-PUTRA, A., SULTZBACH, K. 2022. *The Cambridge Companion to Literature and Climate*. Cambridge University Press.
- KITCHER, P. 1985. *Vaulting Ambition: Sociobiology and the Quest for Human Nature*. MIT Pr.
- KURLAT-ARES, S.G. 2016. “Rafael Pinedo’s Trilogy: Dystopian Visions and Populist Thought in Argentina’s Turn-of-the-century Narrative.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 25/3: 431–47. <<https://doi.org/10.1080/13569325.2016.1167022>>.
- LASCH, C. 1991. *The True and Only Heaven: Progress and Its Critics*. New York, NY: Norton.
- LATOURE, B. 2015. *Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte.
- LE GUIN, U.K. 2019. *The Left Hand of Darkness*. 50th anniversary edition. New York: Ace Books.
- MAUSS, M. 2012. *Essai sur le don*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MESCHIARI, M. 2021. *Geografie del collasso. L’Antropocene in 9 parole chiave*. Piano B Edizioni.
- MICHEA, J.-C. 2017. *Notre ennemi, le capital: notes sur la fin des jours tranquilles*. Paris: Climats.
- MILNER, A., BURGMANN, J. R. 2020. *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach*. Oxford University Press.
- MOLLE. 2005. “Invitación a la masacre”. *Clarín - Ñ*, 23 de marzo de 2005.
- MONGE, E. 2020. *Tejer la oscuridad*. Penguin Random House Grupo Editorial México.
- MOYLAN, T. 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. University of Texas Press.
- PINEDO, R. 2004. *Plop*. Madrid: Salto de Página.
- PINKER, S. 2002. *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. Penguin.
- PORTILLA, M.L. 1959. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. México, D.F: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma.
- REATI, F. 2006. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina Neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblios.
- . 2013. “¿Qué hay después del fin del mundo? ‘Plop’ y lo post post-apocalíptico en Argentina.” *Rassegna Iberistica* 98: 27–43.
- REMOTTI, F. 2021. “Condividuo. Prove di fruibilità antropologica”. *L’uomo* XI/2: 61–86.
- RIVERA CUSICANQUI, S. 2010. *Ch’ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón.

- SAHLINS, M. 2008. *The Western Illusion of Human Nature: With Reflections on the Long History of Hierarchy, Equality and the Sublimation of Anarchy in the West, and Comparative Notes on Other Conceptions of the Human Condition*. Prickly Paradigm Press.
- . 2017. *Stone Age Economics*. London; New York: Routledge Classics.
- SCHWARTZ, M. 2017. “Cacerolazos y bibliotecas: lectura solidaridad y espacio público después de la crisis argentina de 2001-2002.” *Revista de Humanidades*, 35: 15–42.
- Science for the People. Sociobiology Study Group. 1976. “Sociobiology-Another Biological Determinism.” *Bioscience* 26/3: 182, 184–86.
- SCOTT, J.C. 2017. *Against the Grain: A Deep History of the Earliest States*. Yale University Press.
- SKULT, P. 2013. “The Post-Apocalyptic Chronotope.” En *Apocalypse: Imagining the End*, 63–73. Brill.
- STEIMBERG, A. 2012. “El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001.” *Revista iberoamericana* 78/238: 127–46. <<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2012.6891>>.
- SUVIN, D. 2010. *Defined by a hollow: Essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Vol. 6. Frankfurt: Peter Lang.
- TREXLER, A. 2015. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. University of Virginia Press.
- VETLESEN, A.J. 2019. *Cosmologies of the Anthropocene: Panpsychism, Animism, and the Limits of Posthumanism*. New York: Routledge. <<https://doi.org/10.4324/9780429060564>>.
- VITALI BERNARDI, S.M., BROWN, B. 2022. “Las políticas de ‘Economía Social, Solidaria y/o Popular’ en Argentina, 2001-2019.” *Revista Reflexiones* 101/1: 1–22. <<https://doi.org/10.15517/rr.v101i1.43492>>.
- WILSON, E. O. 1975. *Sociobiology: The New Synthesis*. Harvard University Press.
- . 1978. *On Human Nature*. Harvard University Press.
- ZIMMER, Z. 2013. “Barbarism in the Muck of the Present: Dystopia and the Postapocalyptic from Pinedo to Sarmiento.” *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 48/2: 131–47. <<https://doi.org/10.2307/43670079>>.
- ŽIŽEK, S. 2008. *The Sublime Object of Ideology*. The Essential Žižek. London New York: Verso.
- . 2023. “What Lies Ahead?” *Rivista. Jacobin*. 17 de enero de 2023. <<https://jacobin.com/2023/01/slavoj-zizek-time-future-history-catastrophe-emancipation>>.

[Websites’ last access: 20/05/2024].

CoSMo
*Comparative Studies
in Modernism*

www.ojs.unito.it/index.php/COSMO



www.centroartidellamodernita.it

SOCI FONDATORI

Donatella Badin, Anna Battaglia, Giovanni Bottioli, Nadia Caprioglio, Melita Cataldi,
Giorgio Cerruti, Anna Chiarloni, Daniela Deagostini, Winifred Farrant, Giuliana
Ferreccio, Maria Teresa Giaveri, Roberto Gilodi, Fedora Giordano, Stefano Giovannuzzi,
Chiara Lombardi, Franco Marengo, Pier Giuseppe Monateri, Riccardo Morello, Chiara
Sandrin, Giulio Schiavoni, Carla Vaglio, Federico Vercellone, Barbara Zandrino

